

Nils Gösta Sandblad

Anders Trulson

En studie i sekelskiftets
svenska måleri

GLEERUPS

1944

ANDERS TRULSON

EN STUDIE I SEKELSKIFTETS SVENSKA MÅLERI

AKADEMISK AVHANDLING

SOM MED TILLSTÅND AV VITTBERÖMDA FILOSOFISKA FAKULTETENS I LUND
HUMANISTISKA SEKTION FÖR VINNANDE AV FILOSOFISK DOKTORSGRAD
FRAMSTÄLLES TILL OFFENTLIG GRANSKNING FREDAGEN DEN 31
MARS 1944 KL. 10 F. M. Å CAROLINASALEN

AV

NILS GÖSTA SANDBLAD

FIL. LIC., GB.

LUND

HÅKAN OHLSSONS BOKTRYCKERI

1 9 4 4

PUBLIKATION
FRÅN
FÖRENINGEN MALMÖ MUSEI VÄNNER

NILS GÖSTA SANDBLAD

ANDERS TRULSON

*EN STUDIE I SEKELSKIFTETS
SVENSKA MÅLERI*

NILS GÖSTA SANDBLAD

ANDERS TRULSON

*EN STUDIE I SEKELSKIFTETS
SVENSKA MÅLERI*

LUND, C. W. K. GLEERUPS FÖRLAG

Lund 1944
Håkan Ohlssons Boktryckeri

Klichéer:
Köhlers Klichéanstalt, Malmö



År 1941 fick jag som tjänsteman vid Malmö museum förbereda och ordna en omfattande minnesutställning över Anders Trulson. Detta arbete utgjorde för mig ett led i en serie studier av skånskt måleri, och mitt syfte var från början att med stöd av utställningen i en avhandling skildra Anders Trulsons konstnärsgärning. Men det blev efterhand också att genom Anders Trulson försöka nå det stilske, som han företrädde. Anders Trulson tillhör visserligen icke det svenska sekelskiftets märkligaste gestalter, men frågan är, om någon konstnär i hans generation rört sig i så många av tidens konstnärliga miljöer och tangerat tidsproblemen på så många punkter som han. Jag har därför försökt studera honom icke blott som en målare av personlig koloristisk resning utan även som en representant för ett ännu i mycket obeaktat svenskt stilske.

Framställningen bygger delvis på muntliga meddelanden, vilka direkt inarbetats i texten, och på utförligare intervjuer, vilka nu i form av svarsbrev eller referat föreligga i Malmö musei arkiv. I bild har jag genom en rad sammanställningar sökt åskådliggöra konstnärens ställning i tiden. Med dessa bildsammanställningar har jag i regel velat visa stilfrändskap och stilnyanser, ej påverkan från tavla till tavla.

Undersökningen har genomförts med starkt stöd från Malmö museum. Den har utgivits som publikation från föreningen Malmö musei vänner. Assuransdirektör K. G. Larsson har genom en donation till denna förening bekostat klichéerna och

dessas tryckning. Jag ber att till styrelserna för Malmö museum och Malmö musei vänner samt till direktör K. G. Larsson få framföra mitt värdsamma tack.

Min akademiske lärare allt från begynnelsen, professor Ragnar Josephson, har visat undersökningen samma klarläggande och inspirerande intresse som han gjorde då hans elev för tolv år sedan sysslade med sina första manuskript och korrektur, och min chef å Malmö museum, intendenten Ernst Fischer, som från början givit mig uppslaget till undersökningen, har med aldrig sviktande förståelse, uppmuntran och tålamod följt arbetets fortskridande. Jag stannar till min lärare och till min chef i den största tacksamhetsskuld.

Med stor älskvärdhet har jag bemötts vid de svenska och danska institutioner, som jag besökt, samt hos de ägare till konstverk av Anders Trulson, vilka jag besvärat. Men framför allt ha konstnärens många vänner alltifrån släktingarna i Tosterupsbygden till de danska och svenska kamraterna inom och utom konstnärernas led bidragit till att göra bilden av Anders Trulson och hans tid levande för mig. Det är mig omöjligt att räkna upp dem alla, men jag bringar dem mitt varma tack.

Vidare är det mig en kär plikt att tacka förlag, klichéanstalt och boktryckeri för kunnigt, intresserat och snabbt arbete.

Om jag slutligen nämner att min hustru, fil. kand. Margot Sandblad, f. Rahden, helt svarar för personregistret, har jag antytt en liten del av det stöd, hon givit mig under arbetet med avhandlingen.

Malmö den 1 mars 1944.

Nils Gösta Sandblad.

I N N E H Å L L

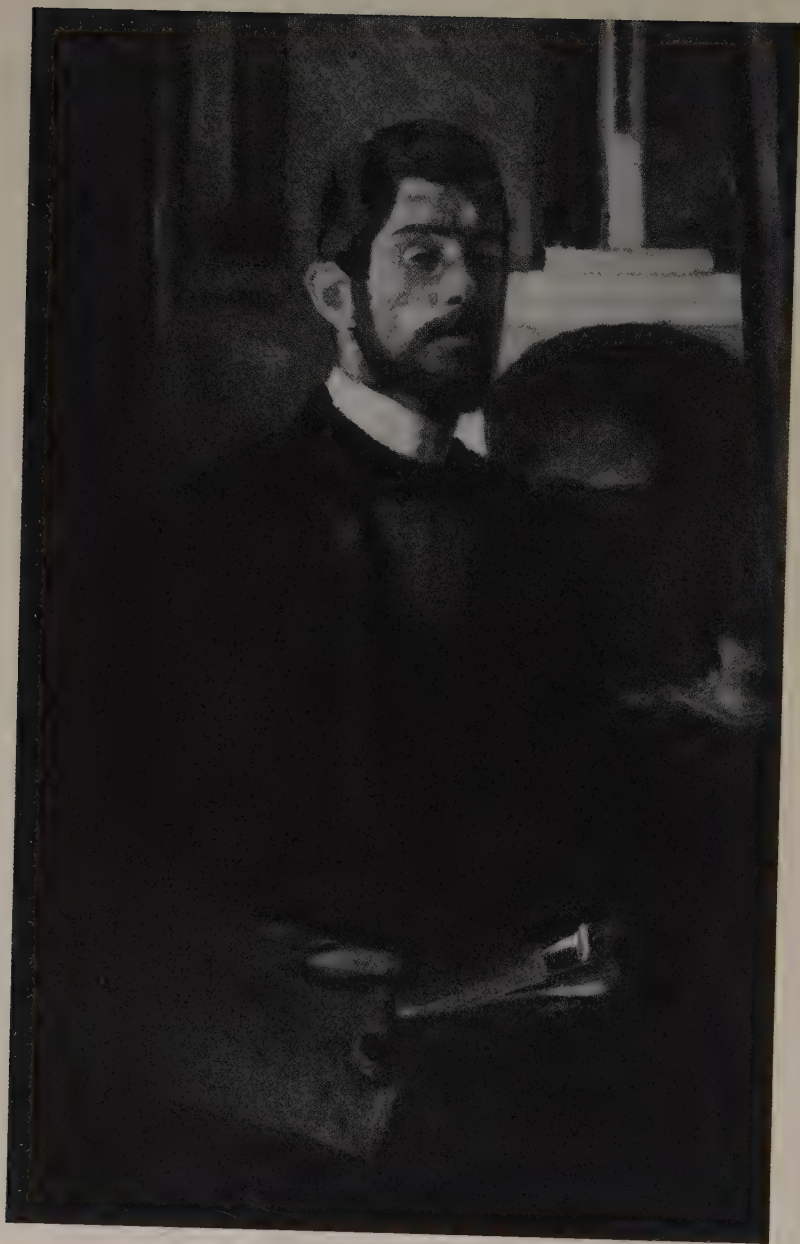
EN BORTGLÖMD GENERATION	9
TOSTERUP 1874—1891	17
<i>Barndomsåren</i>	19
Bygden 19, Släkten 21, Hemmet och skolan 26.	
<i>Lärpojksåren</i>	31
I målارverkstäderna 31, Hos Fredrik Krebs 33, »De maa bli Kunstmaler» 38.	
KÖPENHAMN OCH STOCKHOLM 1892—1900 . .	41
<i>Danskt och svenskt i skånsk konst</i>	43
<i>Köpenhamn</i>	46
Staden 46, Den danska kamratkretsen 47, I dekorationsverkstaden 50, Vid tekniska skolan 51, Hos Frederik Vermehren 55, Vid akademiens modellskola 60, Intryck på »Den frie Udstilling» 62, Uppbrott från Köpenhamn 72.	
<i>Stockholm</i>	75
Staden 75, Den svenska kamratkretsen 76, Vid den svenska konstakademien 81, Inför Rembrandt 84, Intryck från Konstnärslörbundet 92, Uppbrott från Stockholm 109.	
<i>Åter i hembygden</i>	113
Biografiskt 113, Kontakt med Köpenhamn — porträttmåleri i Tosterup 114, Skånskt landskapsmåleri — kontakt med Lund 124.	
<i>Hos Kristian Zahrtmann</i>	134
Bygdelotteriet 134, Zahrtmannvistelsen 135, Måleri efter Zahrtmannvistelsen 141, Utställningsdebuten 146.	
SKÅNE 1900—1906	149
<i>Provinstraditionen och Skånska konstnärslaget</i> . . .	151
<i>Biografiskt</i>	163
Staden 163, De första Lundaterminerna 167, Genombrottsåren 170, Det bruna året 177, Mot nya mål 181.	

<i>Lundensiskt porträttmåleri</i>	187
De första Lundaporträtten 188, Genombrottsårens porträtt 194, Det bruna året 204, Mot nya mål 215	
<i>Skånskt landskapsmåleri</i>	223
Genombrottsårens stadsbilder och landskap 224, Det bruna året 250, Mot nya mål 264.	
<i>Anders Trulsons betydelse i den skånska kamratkretsen</i>	274
 EUROPA 1906—1911	 279
<i>Den svenska konsten och stilbrytningarna i Europa</i> . .	281
<i>Gardasjön. Resor och måleri 1906</i>	295
Biografiskt 295, Vid Gardasjön 297, Tillämpning i Lund 303.	
<i>München. Resor och måleri 1907—1908</i>	309
Studier i München 309, Visit i Paris 314, Tillämpning i Brügge 318, Efterprovning i Visby 334.	
<i>Paris. Resor och måleri 1909—1911</i>	342
Hos Lucien Simon i Paris 342, Brügge i dagsljus 350, Naturalistiskt porträttmåleri 357.	
<i>Civita d'Antino. Resor och måleri 1911</i>	378
Biografiskt 378, De sista målningarna 384, Eftermälet 394.	
 ETT SVENSKT STILSKEDE	 397
 NOTER. BESKRIVANDE KATALOG. REGISTER .	 411
<i>Noter</i>	413
<i>Beskrivande katalog över Anders Trulsons verk</i> . . .	431
<i>Personregister</i>	478
<i>Bildregister</i>	487

Där intet annat säges äro de återgivna konstverken oljemålningar. Med undantag för försättsbilder och slutvinjetter ha konstverk av Anders Trulson avbildats å högersidor, övriga konstverk å vänstersidor. Vid konstverk av Anders Trulson har konstnärnamnet ej utsatts.

Numren i bildtexterna hänvisa till den beskrivande katalogen över Anders Trulsons verk.

EN BORTGLÖMD GENERATION



Självporträtt med Rembrandtkopia. Omkring 1907.

(189)

Samlade kring ett gemensamt program hade de svenska opponenterna, Konstnärsförbundets män, under 1880-talet banat väg för sin konst. De segrade under 90-talet för andra gången under nya fanor och behärskade i stort sett ännu 1900-talets första decennium. Omkring 1910 framträdde en ny ung konstnärskrets, expressionisternas, lika fast samlad kring ett nytt program. Flera av dessa expressionister hade fått sin första utbildning i Konstnärsförbundets tredje skola i Stockholm, innan de mottogo sina avgörande intryck hos Henri Matisse i Paris. I konsthistorien ha de också ofta betraktats som Konstnärsförbundets direkta efterträdare: 90-talets genombrottsmän räckte handen åt 1910-talets.¹

I själva verket finns det en hel svensk konstnärsgeneration mellan Konstnärsförbundets och expressionismens — sekelskiftets.

Enstaka konstnärer inom denna mellangeneration räknas till vår konsthistorias främste, och museerna söka deras verk med ljus och lykta.² Naturligtvis är också generationen för övrigt i viss utsträckning företrädd i Nationalmuseum, Göteborgs museum och Thielska galleriet, vilket blev sekelskiftets museum för samtida konst. Författare som Klas Fåhréus, August Brunius, Richard Bergh, Axel Romdahl, Ragnar Hoppe och Gotthard Johansson ha i olika sammanhang påpekat mellangenerationens existens.³ Ragnar Hoppe skriver exempelvis 1936: »Men Konstnärsförbundets män äro dock icke de enda, som böra räknas till den moderna svenska konstens föregångare. Mellan dem och de s. k. 1909 års män finns det en tydlig förbindelseled, även om den inte uppfattas vid första ögonkastet.»⁴

Men i stort sett har mellangenerationen blivit bortglömd. Den växte upp i skuggan av det mäktiga Konstnärsförbundet och tyngdes ner av detta. Och när den äntligen började få luft under vingarna blåste redan nya vindar, som förde utvecklingen i en annan riktning än dess. Mellangenerationen hann aldrig uppträda med ideal, vilka helt framstodo som dess egna. Den fick aldrig det rådrum, som den skulle ha behövt för att upptäcka sig själv som generation. Den klämdes sönder mellan de energiska kampgrupper, som kommo närmast före och efter. »Hur rik är den icke, denna 90-talsgeneration», skriver August Brunius 1913, »på halfutvecklade talanger, på duktiga specialister, på i förtid bortgångna, på aldrig helt infriade löften! De ha stått i skuggan, och ingen har skjutit upp i storhetens fulla solsken.»⁵

När Richard Bergh vid ett tillfälle i förbigående nämner mellangenerationen, räknar han upp Carl Wilhelmson, Gösta von Hennigs, Axel Sjöberg och Aron Gerle som representanter för densamma.⁶ Av dessa äro de tre första födda 1866, den siste ännu tidigare, ehuru han först sent framträdde som konstnär. Generationsgränsen drages genom dessa födelseårtal förhållandevis tidigt, men det är säkerligen riktigt att göra så. Prins Eugen, som är född 1865 och hann göra en insats redan som valörmålare i 80-talets anda, kommer då att räknas till Konstnärsförbundets egentliga generation, medan de ovan nämnda jämte Helmer Osslund inleda mellangenerationen. Efter dem följa sådana konstnärer som Gustaf Fjaestad, född 1868, och Albert Engström, född 1869, vilka båda erhöilo sin utbildning in på 90-talet. Därmed äro vi framme vid Konstnärsförbundets första skola, 1891—1896, där Olof Sager-Nelson, född 1868, och Ivan Aguéli, född 1869, tillhörde de äldre medlemmarna. Till samma tid hör den krets akademielever, vilken å ena sidan räknade Gunnar Hallström och Olle Hjortzberg, å den andra de numera välbekanta målarinnorna Eva Bagge och Esther Kjerner; bland något yngre akademielever möter man så pass olikartade konstnärer som John Bauer, David Wallin och Karl Isakson. Från 1897 ledde Carl Wilhelmson Göteborgs musei rit- och målarskola på

Valand, och även den lämnade sitt viktiga bidrag till beståndet av unga konstnärer. Ivar Arosenius och Gerhard Henning hörde till de första, medan Axel Törneman vid och efter sekelskiftet blev den centralgestalt, kring vilken skolan rörde sig. Vid sekelskiftet kom Konstnärsförbundets andra skola med åtskilliga elever — skolan verkade emellertid mindre än två år och fick därför ingen större betydelse. I stället foro allt flera ungdomar direkt till utlandet för att studera, och framför allt har München fostrat åtskilliga av mellangenerationens konstnärer. Först 1905 öppnades Konstnärsförbundets tredje skola, i vilken den första expressionistgenerationen fick sin förberedande utbildning. De äldsta i denna krets voro födda vid 80-talets mitt. Mellangenerationen omfattar alltså i stort sett konstnärer födda vid 60-talets slut, under 70-talet samt under 80-talets första år. Den fick sin utbildning under 90-talet och vid sekelskiftet.⁷

Redan denna gruppering kring undervisningsanstalterna antyder en av orsakerna till att mellangenerationen fick så svårt att samla sig. 80-talets stridigheter hade undergrävt respekten för akademien, och de fria studieskolorna fingo här liksom i Danmark träda i stället. Men trots den vackra ansatsen vid 90-talets början verkade Konstnärsförbundets skolor endast sporadiskt och under skiftande lärare. Först när Carl Wilhelmson övertog Valand i Göteborg uppstod något, som kan kallas för en svensk motsvarighet till Kristian Zahrtmanns berömda skola i Köpenhamn. Åtskilliga vildfåglar prövade den ena skolan efter den andra utan att kunna finna sig tillrätta — Ivar Arosenius började vid Valand, fortsatte på akademien och slutade på Konstnärsförbundets andra skola, där han gjorde en slät figur.⁸ Skånska konstnärslaget, som rymde medlemmar från konstakademien i Stockholm, Konstnärsförbundets skola, Valand i Göteborg, Konstakademien i Köpenhamn, Kristian Zahrtmanns skola, Adolf Hölzels skola i Dachau, utgör ett annat exempel på tidens splittring vad utbildningen beträffar.⁹ Undervisningsförhållandena voro icke sådana, att de kunde utgöra en plattform för sekelskiftets generation.

Med denna splittring i utbildning följde splittringen i framträdandet. Stockholmsutställningen 1897 tvingade visserligen fram ett gemensamt uppträdande av akademiker och Konstnärsförbundare, och de unga gled därvid vackert samman med de äldre. Katalogen är uppställd i bokstavsordning, och man möter om varandra elever från akademien och från Konstnärsförbundets skola.¹⁰ Men under ytan funnos motsättningarna. En del av de unga sökte sig till »Svenska konstnärernas förening», vilken i sitt program var neutral men till sin hållning blev konservativ.¹¹ Andra slöto sig deciderat till Konstnärsförbundet och blevo medlemmar däri.¹² Men de märkte snart, att de icke kunde komma till sin rätt inom detta, och 1898 började därför en grupp »yngre konstnärer, hufvudsakligen medlemmar af konstnärsförbundet» att utställa separat. Till denna skara slöt sig bland annat Björn Ahlgrensson, Ester Almqvist, Artur Bianchini, Carl Eldh, Gustaf Fjæstad, Maja Fjæstad, Aron Gerle, Bengt Hedberg, Gösta von Hennigs, Ernst Küsel, Harriet Sundström, Nabot Törnros, Carl Wilhelmson; man har en känsla av att här fanns begynnelsen till en verklig sammanslutning av konstnärer ur sekelskiftets unga generation. Men år 1900 kom det till en brytning mellan Konstnärsförbundet och denna yngre grupp, och den var inte stark nog att hålla samman *mot* Konstnärsförbundet; år 1901 föll den sönder.¹³ I stället utkristalliserade sig påföljande år den mindre och fastare sammanslutningen »De frie», som blev klart oppositionell mot Konstnärsförbundet och måste betraktas som mellangenerationens egentliga kampgrupp; till dess kärntrupp hörde Artur Bianchini, Bengt Hedberg, Harriet Sundström och Nabot Törnros.¹⁴ Andra konstnärer föredrogo att slå sig ned ute i bygderna fjärran från huvudstadens konstnärsstrider, och detta medförde i sin tur gruppbildningar av en helt ny typ. I sitt landskap bildade värmälanningarna en provinssammanslutning med Gustaf Fjæstad, Fritz Lindström, Björn Ahlgrensson och Bror Lindh som ledande män, och skåningarna förenade sig i Skånska konstnärslaget, vilket framträdde som en av tidens mest enhet-

liga och bäst organiserade lokalgrupper.¹⁵ Efterhand tillkommo dessutom en rad specialsammanslutningar som »Svenska konstnärinnor» eller »Föreningen Originalträsnitt», »Grafiska sällskapet» och »Svenska tecknarförbundet».¹⁶ Men ingen av dessa sammanslutningar var av sådan art, att den kunde samla den unga generationen. På de stora utställningarna under 1900-talets första decennium framträdde mellangenerationen därför uppdelad och splittrad i den mån den överhuvudtaget fanns med. I Hälsingborg 1903 återfann man de yngre i Konstnärsförbundet, i Svenska konstnärernas förening, i De frie och i den allmänna gruppen.¹⁷ I Norrköping 1906 såg man Svenska konstnärernas förening, De frie, Skånska konstnärslaget, Konstnärsgruppen från 1905 samt den privata konstellationen Erik Hedberg, Wilhelm Smith och Pelle Swedlund.¹⁸ Ännu på Baltiska utställningen 1914 uppträdde den svenska mellangenerationen sönderhackad i smågrupper mellan å ena sidan de stora från Konstnärsförbundets härskardagar, vilka hade var sin sal, och å andra sidan expressionisterna, som fyllde en av de sista salarna till bristningsgränsen med framtidens konst.¹⁹

Följden av allt detta blev, att mellangenerationen försumrades av konstkritiken och sedan också glömdes bort i litteraturen. Den fick inte några tidskrifter förrän med »Arktos», som utkom med en enda årgång, 1908—1909, och »Konst och konstnärer», vilken påbörjades 1910.²⁰ Den fick inte heller något eget konstnärslexikon: de flesta av dess män voro för unga för »Svenskt porträttgalleri» av 1901 och de ha förbigåtts eller endast flyktigt nämnts i »Nutida svenskt måleri» av 1936.²¹ När Tor Hedberg, vilken måste betraktas som epokens ledande kritiker, år 1912 samlade sina artiklar från 1897—1907 samt enstaka från 1909 till »Ett decennium», strök han allt vad han hade skrivit om mellangenerationen, endast dunkelt anande, att han därigenom suddade ut ett helt skede i den svenska konsthistorien: »Ett flertal af mina konstartiklar under denna tid hafva behandlat tillfälliga utställningar, hvilkas material numera är skingradt och icke heller annat än i enstaka undantags-

fall kan beräknas lefva kvar i publikens minne. Därmed hafva naturligtvis äfven artiklarna, ständigt stödjande sig på och hänvisande till ett befintligt åskådningsmaterial, förlorat väsentligt i intresse och kommit att sväfva i luften. Också har jag i regel uteslutit sådana artiklar, ehuru väl perioden på så sätt blifvit väl styfmoderligt behandlad, och min samling icke ger en så pregnant bild af dess rikedom och styrka, som jag själf skulle önskat.»²²

Icke ens nu, när sekelskiftet börjat vetenskapligt systematiseras, har mellangenerationen erhållit någon egen plats. Johnny Roosval har gått förbi den i sina försök att ordna upp »Den levande konsten i historiens skåpfack» från 1938, ehuru han gav den ett tämligen stort utrymme i »Svenskt konstgalleri» från 1912.²³ Han delar upp konstskeendet kring sekelskiftet i de tre perioderna »Naturalism», »Nationalromantik» och »Expressionism». Hans »Naturalism» omfattar åren 1885—1897 och hans »Expressionism» åren 1918—1930; i båda fallen sammanfaller hans perioder exakt med konstnärsgenerationernas framträdande. Hans »Nationalromantik» är emellertid betydligt längre än de övriga perioderna. Den skymtar enligt hans schema 1894, segrar 1897 och sträcker sig ända fram till 1918. Johnny Roosval observerar själf, att denna period blir oproportionerligt lång och förklarar detta genom världskriget och de avbrutna förbindelserna med utlandet. I själva verket är den främsta orsaken den, att hans »Nationalromantik» icke omfattar en utan två generationer — dels den äldre, som tidigare hade varit med också om att forma den svenska »Naturalismen», dels den yngre, sekelskiftets generation. Denna konserverade visserligen delvis »Nationalromantikens» ideal, men den gjorde det med de skiftningar i stil, som alltid känneteckna en ny generations framträdande.

Till denna sekelskiftets generation hörde Anders Trulson.

TOSTERUP 1874—1891



*Anders Trulsons barndomshem.
I förgrunden konstnärens farbroder Ola Trulson.*

Foto 1941.

B A R N D O M S Å R E N

Bygden.

Mellan Ystad och Simrishamn, drygt en halvmil från kusten, ligger Ehrensvärdarnas Tosterup åldrigt och vördnadsbjudande på sin borghöjd och vaktar slätt och hav. Några kilometer västerut drar Fyleån eller Nybroån sin dalgång genom landskapet. I norr har ett biflöde, Vallabäcken, givit fästet skydd i ryggen. Så gott som hela Tosterups socken faller inom slottets ägoområde, och Tycho Brahetornet syns så långt, att sjöfarare utanför Sandhammarens rev kunnat begagna det som sjömärke.¹

Nedanföör borgkullen går stora landsvägen förbi. Den kommer från Stora Herrestad, går till Glemminge och Simrishamn och knyter samman borgen med slätten. Bland slättbyarna är Stora Köpinge nere vid Fyleån den närmaste, och den har genom århundradena spelat en roll som det bygdecentrum, med vilket Tosterupsbygden hörde samman. Borgen och slättbyn ha utgjort de två polerna i bygdens liv.

I sänkan väster om borgholmen syns den långsträckta Mossasjön, och vid dess norra ända står ännu den låga korsvirkeslänga, i vilken Anders Trulsons föräldrar, kusken Per Trulson och hans maka Ingar Persdotter, bodde. Sonen målade den 1899 sådan den ligger i lä mellan backarna med sin lilla trädgårdstappa framför. Fyra familjer bodde i huset, som kallades »Lugnet», och kuskfamiljen disponerade fyra små rum på västra gaveländan.²

Anders Trulson föddes i Tosterup den 14 juli 1874. Han växte upp i det lilla hemmet nedanföör slottet. Ännu när han 1891 målade sitt första bevarade självständiga landskap, stod



Konstnärens farfader och hans morföräldrar.

Kabinettsfotografier.

han i backen ovanför Lugnet, vid källan, där grevens brukade hämta vatten, och såg upp mot slottet, där flaggan vajade på Tycho Brahetornet. Hemmet med dess bygdetraditioner å ena sidan, borgen å den andra blevo länge två poler också i hans liv.

Likväl fanns det för den, som hade kraft och initiativ, möjligheter att frigöra sig från denna slutna miljö. Under Anders Trulsons uppväxttid hade den gamla balansen mellan borg och bygd börjat rubbas. Tomelilla hade tack vare järnvägarna börjat överflygla både Tosterup och Stora Köpinge, och en knapp halvtimmes väg från slottet fanns redan en station, från vilken man kunde komma till Ystad, Lund eller Malmö, till Köpenhamn, Stockholm eller Amerika.³ Vi befinna oss mitt i den tid, under vilken tekniken rev sönder traditionerna, bröt bygdernas isolering och gjorde det lättare än förr för lantpojkar sådana som Anders Trulson att ge sig ut i världen, skaffa sig utbildning och göra insatser på nya områden.

Släkten.

Det berättas i Anders Trulsons mödernesläkt att en sydländsk flykting en gång skulle ha landstigit i Ystad och under namnet Hult vunnit anställning som klockare där. Efter någon tid skulle han ha tvungits eller funnit det lämpligt att lämna Ystad och i stället slagit sig ned på landsbygden utanför, där han eller hans ättlingar skulle ha blivit »huvudgårdsbönder» — det vill säga arrendatorer på kronans gårdar. Namnet Hult skulle därvid ha lagts bort. Som en av klockare Hults ättlingar nämnes Anders Trulsons morfars far, Nils Johnsson.⁴

Otvivelaktigt hade Anders Trulson — fast han kom från en skånsk bygd — några droppar sydländskt blod i sina ådror. Det blåsvarta håret, den gula hyn, i detta fall också den resliga växten, äro drag som hänga samman och som komma utifrån. Han hade dem närmast från sin moder, som därtill var brunögd. De finnas också på andra håll inom Anders Trulsons morfars släkt. Jag har träffat ättlingar till en av Nils Johnssons bröder, Anders Johnsson; också dessa äro resliga, brunögda och mycket mörklagda.

Men dylika inslag är icke ovanliga på Österlen. Granskar man de fotografier, som finnas i behåll av Anders Trulsons morföräldrar samt konstnärens egna porträtt av dem, finner man att de sydländska dragen äro väl så framträdande hos mormodern som hos morfadern, och att både Anders Trulson och hans moder mest liknar henne. Jag har inte funnit några bevis som direkt bestyrker berättelsen om den sydländske flyktingen, och det finns ingenting som visar, att de främmande dragen i Anders Trulsons utseende kommer just från morfaderns och Nils Johnssons sida. Exotismen i Anders Trulsons yttre är ett olöst problem, endast dunkelt belyst av släkttraditionens vittnesbörd.⁵

Däremot kan släkttraditionen bestyrkas på den andra punkten: Anders Trulson stammar verkligen från en klockarsläkt. Nils Johnsson var sonson till klockaren Nils Hult, vilken tjänstgjorde i Högestads församling strax norr om Ystad från 1758

till sin död 1774. Hans företrädare i ämbetet, vilken första gången nämnes 1716, bar namnet Oluf Hult och kan ha varit Nils Hults fader. Anders Trulson härstammar alltså från en eller två generationer klockare; det har i hans moders släkt funnits en konstnärlig böjelse av musikalisk art. Efter att under generationer ha vilat kan den ha sökt sig nytt uttryck i Anders Trulsons måleri.

Om man undantar dessa enstaka inslag i Anders Trulsons förflutna var han emellertid helt av österlensk bondesläkt.

Hans mödernessläkt slog sig till ro på den mjukt vågiga slätten närmast innanför kustens sanddynor, där jorden var bördig, kyrkorna lågo tätt, allmogekulturen trots fögderierna stod högt och bondkvinnornas konstnärliga id kunde avsätta en sådan produkt som den knypplade spetsen.⁶ Om de olika generationerna veta vi föga mer än namn och data. Nils Hults son John Nilsson lade bort släktnamnet Hult och markerade därmed sin samhörighet med bygden. Han hämtade sin hustru från trakten och var först åbo i Stora Köpinge, därefter möllare i Stora Herrestad och slutligen »frälsebonde» i samma församling — därmed är den del av släktrönikan, som talar om »huvudgårdsbönderna» klarlagd. Han son Nils Johnsson, Anders Trulsons morfars far, föddes i Stora Herrestad 1793 och gifte sig med en åbodotter från Öja. Som gift bodde han först i Valleberga och sedan i Kabusa, där han ägde hemman och kallades hemmansåbo. I Kabusa föddes 1823 Anders Trulsons morfar, Per Nilsson, vilken så småningom tillsammans med sin maka, Hanna Olsdotter, flyttade över till Stora Köpinge by, där han ägde gården n:r 33. Morföräldrarna levde in på 90-talet, och Anders Trulson har målat det gamla åboparet, liksom han målat morföräldragården med den långa envåningslängan i korsvirke, sådan den låg utåt fruktträdgården med slätten skymtande mellan trädstammarna.

I Stora Köpinge föddes år 1855 Anders Trulsons moder Ingar. Hon växte upp tillsammans med fyra äldre bröder och tre systerar. Tre bröder foro till Amerika, men den äldste stannade

hemma och övertog gården, som befann sig i släktens ägo långt efter Anders Trulsons död. De tre systrarna gifte sig — Metta i Köpenhamn, Pernilla i Stora Herrestad och Boel i Tosterup; vi komma att senare ånyo stöta på dem. Ingar själv beskrives som den ståtligaste av flickorna på gården och sin faders ögonsten. Hon var en stolt och självständig åbodotter, som höll på sitt och sin släkt, hon sysslade hellre med innearbete än med utearbete och hon arbetade aldrig åt andra.⁷ Först av alla syskonen lämnade hon hemmet. Redan vid 17 års ålder, den 31 augusti 1872, vigdes hon samman med kusken hos patron Marker på Tosterup Per Trulson.

Även Per Trulson var ett barn av Österlen, men inte av själva Österlenslätten. Hans släkt kom i stället från Kverrestads kupe-rade marker några mil längre norrut, där jorden är sämre och arbetet hårdare.⁸ I ett par generationer hade förfäderna arbetat under godsens herrar — också ur den synpunkten var hans ställning en annan än Ingars. Men stamfadern var självägande åbo, och detta betonas ännu av bröderna, när man råkar komma in på ämnet. Släktens historia kan följas tillbaka till 1700-talets senare del, då Anders Trulsons farfars far, Rasmus Trulson, satt som »hemmansåbo» eller »kronoskattehästhemmansåbo» i sin födelseby Södra Kverrestad. Han var född 1779 och son till hemmansbrukaren Truls Hansson och dennes maka Sissa Rasmusdotter. Han var gift två gånger, andra gången med en åbodotter från Övraby, som födde honom sju barn. Emellertid var Rasmus Trulson — berättas det i släkten — oförsiktig nog att skriva på borgen åt obekanta, och detta medförde, att han fick gå från gården. Sonen Truls Rasmusson, Anders Trulsons farfar, som var född 1820, fick först söka sig som dräng till Bollerup — han körde fyrspänning där — och sedan till Tosterup, där han tjänade som kusk. Så småningom gifte han sig med Signe Persdotter, född i Munka Tågarp, och fick då torpet Munka Tågarp n:r 6 i arrende. Gården är numera riven, men den låg ett stycke bortom Vallabäcken vid Tosterup, och som yngling behövde Anders Trulson bara gå upp på backen bakom



*Konstnärens föräldrar.
Kabinettsfotografi 1886.*

föräldrahemmet för att kunna måla den. Truls Rasmusson lät för amerikafararnas räkning fotografera sig år 1892 — medan hans maka vägrade att på detta sätt föreviga sig. Bilden visar, att han var en kort men bredaxlad kraftkarl med något utstående kindknotor och ett beslutsamt drag kring munnen. Hans hustru fick med honom nio söner och en dotter. Fem söner foro till Amerika, medan dottern och tre söner stannade i bygden. Av dem blev Lars, som ännu lever i Tomelilla, arrendator under Tosterup och kom att inta åtskilliga förtroendeposter i församlingen. Ola, som likaledes numera bor i Tomelilla, övertog faderns gård.

Äldst bland bröderna var Per Trulson, Anders Trulsons fader, född i maj 1845. Han var duktig i skolan liksom alla bröderna — de voro allmänt kända för sitt rörliga intellekt, sitt klara omdöme och sitt goda minne. Efter skolgången fick Per Trulson plats på Tosterup, och när patron Ernst Marker år 1870 tillträdde befattningen som Tosterups arrendator, blev han dennes kusk. Två år senare gifte han sig med Ingar Persdotter.

Bakom Anders Trulson stå alltså generationer av odalbönder och bondkvinnor, kända endast till namn och hemman, men likväl representerande decennier och sekler av oanfrätt alstringskraft, odling och kulturtradition. De stå där som stråna på ett vetefält i ax med en och annan främmande vallmo som ett dekorativt och uppfriskande inslag. Man bör akta sig för att sätta den ena eller den andra sortens måleri i direkt samband med härstamningen från en åkerbruksbygd, men man bör inte glömma vad Anders Trulson som arv förde med sig av skånsk saklighet och österlensk bondekultur genom livet. Till typ, språk och väsen blev han sitt ursprung trogen.

Mot bakgrunden av dessa relativt okända förfäder framträda Anders Trulsons föräldrar som två klart utmejslade karaktärstyper, hon från åboby, han från herrgårdsbygden. Vi se dem bredvid varandra på ett kabinettsfotografi från 1886 — hon lång, mörk, sluten, nästan sträng, han kortvuxen, prydd och korrekt, med magnifikt kuskskägg och milda vänliga ögon. »Begge Forældre var meget hjertevarme og stræbsomme», skriver en släkting, »Moderen (og hendes Slægt) i Besiddelse af en ukuelig Vilje til at vinde frem.»⁹

Som jag nämnt liknade den länge Anders med sitt blåsvarta hår och sin gula hy mest modern, men de höga ögonbågarna och de markerade kindknotorna komma från fadern. Från fadern och hans släkt kommer påtagligen ett intellektuellt drag, en förmåga att klarlägga, en lätthet att uppfatta och suga in intryck, men också mycket av Anders Trulsons humor, av den mänskliga värmen i hans blå ögon. Från modern kommer lusten att sätta målen högt, den sega ambitionen och den lidelsefulla uthålligheten, men också den nästan aristokratiska värdigheten, slutenheten och tystlåtenheten. Kan man föra arvsegenskaperna från föräldrarna vidare också till Anders Trulsons måleri? Allt tyder på att konstnärsanlaget kommer från modern, åbodottern nerifrån slätten med dess kulturtraditioner — det är ju också hon som har klockararvet i sitt förflutna. Men längre kan man knappast gå i slutsatser. Är den analyserande sakligheten i Anders

Trulsons konst fadersarv, och drömmardraget, som låter honom glida in i sekelskiftets stämningsvärld, arv från modern? Eller är det modern, som har den analytiska skärpan i sin blick och fadern med de blå ögonen, som är drömmaren?

Hemmet och skolan.

Det måste ha varit en ståtlig syn när Per Trulson i sitt svarta livré och med pläden om benen körde förbi med de grå vagnshästarna eller eventuellt ett fyrspann framför landån för att hämta några gäster vid Svenstorps station. I kraft av sin ställning närmast husbonden, patron Marker, och sina drickspengar intog kusen sin position på godset: på den sociala rangskalan stod han enligt oskrivna men stränga lagar närmast efter grevens tjänare men före gårdens folk i allmänhet. Han kände också sitt ansvar. Tjänsten skötte han perfekt och ingenstades på Tosterup var putsen så fin som i herrskapsstallen.

Ingar Persdotter, född åbodotter, var icke oangelägen att understryka, att hennes man hade en viss ställning på gården. Familjen höll sig lite för sig själv och var mån om sin värdighet. Det lilla hemmet hade också en annan prägel än man var van vid i trakten. Minnesgoda berättare berömma den renlighet, prydighet och smak som rådde. Man får höra talas om de trevliga randiga trasmattorna och blommorna i fönstren — till och med fröken Augustine Ehrensvärd minns att Ingar Persdotter hade god hand med blommor — och så småningom fick sonen Anders bidra till trevnaden med sina tavlor. Den släkting, som talar om föräldrarnas strävsamhet och moderns okuvliga framåtanda fortsätter: »Hjemmet var præget heraf og udover, hvad der var almindeligt for deres Klasse». Av Anders Trulsons tre interiörer med modern — vid spinnrocken, knypplande och syende — är visserligen endast den första från Lugnet, men alla tre vittna om den hemtrevnad, som hon förstod att åstadkomma omkring sig. Miljön är värdig den stilfulle kusen och hans maka åbodottern, och man förstår mycket väl, att en konstnärsyngling kunnat växa upp i dessa interiörer.¹⁰

Ingar Persdotters pojkar, Anders och hans två år yngre bror Wilhelm, rörde sig naturligtvis som andra barn kring hemmet och uppe på gården. De hade nära till Mossasjön, där torvtäkt bedrevs, och där »snäckan» under hela Anders Trulsons uppväxttid stod. Också uppe i backarna ovanför hemmet funnos bra lekplatser, och på andra sidan om dem fanns Vallabäcken, där bäckhästen enligt »de gamle» bodde, och där dimmorna drogo fram i romantisk dans — några av Anders Trulsons tidigare stämningslandskap äro just härifrån. Längs en stig förbi grevens källa gick vägen upp till slottet, stallarna, skolan och kyrkan, och här traskade alltså de båda pojkarna ofta. Naturligtvis drogos de till de jämnåriga kamrater, som funnos däruppe, och lekte med dem kring ladugårdarna och på ängarna. Naturligtvis voro de också uppe vid slottet vid sådana festliga tillfällen, som då majstången bands under överinseende av grevens trädgårdsmästare, skolbarnen skar snöbollar och hagtorn i parken och plockade massor av ängsblommor och dansen gick nere i skogen med greve Albert och ungdomarna på slottet som ivriga deltagare. Säkert sutto de båda pojkarna också ofta hos fadern i det stora rummet utanför selkammaren och tittade på gårdens folk, när de kom dit för att hämta posten, som det hörde till kuskens uppgifter att hämta och dela ut. Då satt väl Anders och lyssnade till det långsamma, litet högtidliga samtalet och studerade sådana underliga typer som »Danske Ludvig», vilken han senare kom att måla.

Men även om Ingar Persdotters pojkar lekte och rasade med de andra, såg man genast, att de på något sätt skilde ut sig ur skaran. De voro tystare, försynta och smått lillgamla. Mer än andra barn höllo de sig i hemmet, och särskilt tydde de sig till modern, vid vilken de voro mycket varmt fästa. När Anders var åtta år och Wilhelm sex, tog modern dem med sig till fotografen i Ystad. Mycken moderlig stolthet och mycken moderlig omsorg blottas i detta fotografi, på vilket man ser de båda väluppfostrade gossarna i sina fina randiga yllestrumpor; fogligt och stillsamt ha de låtit sig arrangeras i lämpliga poser bland de



*Anders Trulson och hans
broder Wilhelm.
Kabinettsfotografi 1882.*

fina möblerna och de besvärliga nackstöden, och de anstränga sig påtagligen för att uppträda så riktigt som möjligt i den högtidliga situationen: »Jag kommer dock så väl ihåg de båda långa, vackra pojkarna», skriver en barndomsvän till Anders Trulson, »vilka skiljde sig från de övriga genom något visst i uppträdandet. Vältvättade och med välkammade 'svarta' peruker. Praktiskt taget såg man dem inte i sällskap med några andra ungdomar — i varje fall inte Anders. Han gick sin väg allena.»¹¹

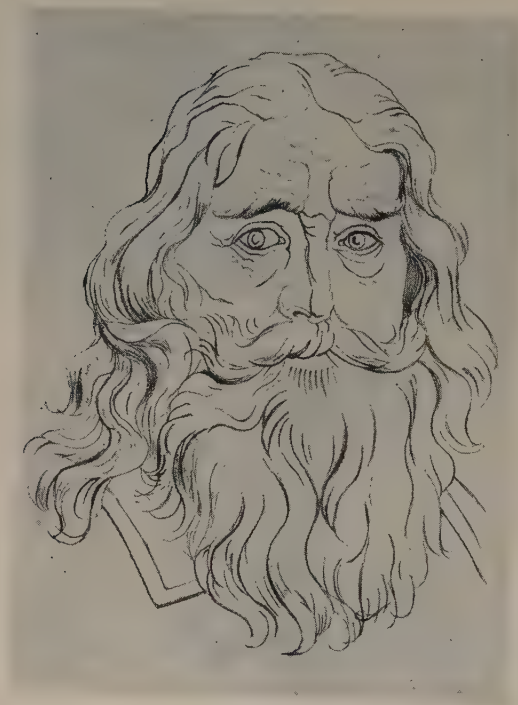
Det finns t. o. m. ett par berättelser från barndomsåren, vilka visa, att Anders redan då hade ett enda stort intresse, nämligen att rita. Den första berättelsen brukade konstnären själv föredraga, när han någon gång som mogen konstnär sammanträffade med släktingarna och återupplivade gamla barndomsminnen. Han hade en gång i småskolan ritat av »Clas Jyns dotter från Römölle» i form av en mjölsäck ridande på ryggen av sin farbroder, inspektoren Åberg. Flickan brast i gråt över den elaka teckningen, och konstverket beslagtogs av lärarinnan. »Det

första konstverk jag gjorde fick jag ryggabast för», brukade Anders Trulson avsluta historien. Eftersom namnen på de agerande ännu i dag kunna uppges, är berättelsen säkert riktig; det kan ju frammana en viss trygghetskänsla, att denna första notis om konstnärlig verksamhet från Anders Trulsons sida kan föras tillbaka ända till småskolestadiet.¹² I storskolan var Anders redan primus i teckning och betraktades som något särskilt på området. Hans lärare, Johan Schultz, vars porträtt han senare målat, brukade komma från lektionerna förtvivlad över Anders likgiltighet för alla andra ämnen än teckning: »Vad skall jag göra med Anders, han vill bara rita».¹³ Och när Anders gick och läste för sedermera biskop Herman Lindström, som då var kyrkoherde i Tosterup, var han lika omöjlig. Han fick vid ett tillfälle av någon anledning lämna kyrkan, men när en kamrat efter en stund skulle hämta honom, befanns det, att han helt enkelt gått hem och stod på backen utanför Lugnet och målade.¹⁴

Som ett komplement till dessa små berättelser finns en skolritbok från 1887 bevarad inom Anders Trulsons släkt. Teckningsundervisningen omfattade uteslutande kopiering efter förläggsböcker, som innehöllo både lättare och svårare förlagor.¹⁵ Med omsorg men utan märkbar personlig omdiktning har trettonåringen kopierat riddare, prelater, fiskare, ruiner, blommor och ornament. Av en underlig tillfällighet visar bokens första blad bilden av en sydländsk vattenbärerska. Just detta motiv skulle också bli Anders Trulsons sista. Han stod och kämpade med det i blåsten på trappan i Cività d'Antino sommaren 1911, när lungsjukdomen fällde honom.

Ritboken av 1887 är naturligtvis på intet sätt märklig, men den antyder, hur teckningsanlagen som något självklart och naturligt framträdde redan hos den mycket unge Anders Trulson. Föräldrarna förstodo sin pojkes egenart och läto honom hållas. Och när Anders Trulsons anlag blevo mera påtagliga reste de i varje fall inga allvarliga hinder i hans väg. Ju större offer sonen efterhand krävde av föräldrarna, desto mera ansträngde de sig för att hjälpa honom. »For mig staar det iøvrigt

saaledes, at hans Forældre havde en ubetinget Tro til hans Kunst, og særlig Moderen var stærk i sin Tillid hertil, hvilket har været af stor Betydning, da det sikkert ikke altid har været lige let for Forældrene — ogsaa økonomisk — da de vidste, at deres Paa-rørende, særligt Lantbrukere, og den lokale Befolkning saa med helt andre Øjne paa Kunsten» heter det i en släktskildring.¹⁶



Ur ritboken 1887.

(311)

I målarverkstäderna.

Stilla och försynt glider alltså kuskpojken från Tosterup fram ur sin släkt och sin miljö och väljer sin bana. Den för honom från skolans ritlektioner till hemtraktens yrkesmålarverkstäder och därifrån till Lund och Tekniska skolan, där Fredrik Krebs blir den, som öppnar hans ögon för den fria konsten.

Anders Trulson var antagligen inte mer än tretton år, när han började så smått hos målarmästare Palm i Stora Köpinge — han hade varit där någon tid redan innan han gick fram för prästen. Mäster Palm hade arbeten i gång på olika gårdar i trakten och dessutom en verkstad i Stora Köpinge. Anders vandrade varje dag den långa vägen till arbetsplatsen. Händig och intresserad som han var, fick han inte bara fullgöra lärlingens vanliga sysslor, utan han fick också blanda färg och utföra andra mera krävande ting. Han fick del av alla mästares hemligheter och lär snart ha målat förbi mäster själv. Av intresse är att höra, att han också fick måla ornament på brickor — här möter vi en fortsättning på det folkliga möbelmåleriet, som alltjämt odlades i verksstaden, och Anders Trulson knyter alltså an till en gammal konstnärlig allmogetradition. Han utförde också i mäster Palms verkstad en numera försvunnen väggmålning med hästar och figurer.¹

Konditionen hos mäster Palm blev emellertid icke lång. Inom kort hade den blivande konstnären tagit ett steg uppåt och befann sig hos den mera framstående dekorationsmålaren Carl Gustaf Stridde i Klågerup. Stridde, som var av tysk härkomst, hade varit verksam i Lund, där han bland annat arbetat vid

Lunds domkyrka. Han hade haft konstnärliga aspirationer men tvungits att avstå från dem och nöja sig med dekorationsmålarens yrke. Han var gift med en dotter till Fritz Wedel, den danske arrendatorn på Munka Tågarps gård; där fick Anders Trulson kontakt med honom och följde så med till Klågerup. När detta skedde är icke fullt klart, men mycket tyder på att det var redan sommaren 1888, då Anders var fjorton år och nykonfirmerad. Hos Carl Gustaf Stridde fick Anders Trulson liksom hos mästern Palm hjälpa till med litet av varje, men samtidigt fick han pröva sina krafter på ett nytt och viktigt fält: Stridde tog gärna emot kopieringsbeställningar, och dem lät han sin elev utföra. Tydligt var detta det enda som denne med verkligt intresse ägnade sig åt; Stridde säger vid ett tillfälle: »Anders är en präktig pojke, men han vill inte göra annat än måla tavlor». Det finns också en beskrivning på en hos Stridde utförd tavla, målad på papp, antagligen i olja: »Den föreställde tre barn vid en bäck. De voro klädda som vuxna enl. den tidens sed, i schalleretter på huvudet, rätt långa kjortlar och förkläden bundna om midjan. De liknade små gummor. Man måste le av den blivande konstnärens trevande försök. Hemmet, en näpen liten stuga, låg ovanför sluttningen, ned till bäcken.»² Tydligt ha genremotiven i illustrerade tidningar eller de talrikt spridda oljetrycken kommit fjortonåringen att drömma om andra ting än yrkesmåleriet.

Snart skulle Anders Trulson också taga det tredje steget. Efter någon tid hos Stridde flyttade han från Klågerup till Lund, där han fick anställning hos den gamle målarmästaren Braghe. Men detta arbete var icke huvudsyftet med Lundaresan. Hans egentliga mål var stadens tekniska skola.

Anders Trulson finns endast inskriven vid Tekniska skolan i Lund höstterminen 1891, och då endast i aftonskolan, men enligt en samtida elev gick han där åtminstone två vintrar och både på dag- och aftonskolan — målarlärlingarna i Lund uppges ofta ha besökt skolan utan några inskrivningsformaliteter. I första hand blev målargesällen här invigd i det som för yrket fordrades. På

dagskolan arbetade man för dekorationsmålaren Bengt Bengtsson, och arbetet bestod i målning i limfärg efter förlagor och sedan efter gipser. På aftonskolan undervisade Fredrik Krebs och här omfattade undervisningen teckning med träkol, svartkrita och blyerts. Under somrarna kunde det hända, att Krebs för de mera intresserade satte upp ett litet stilleben och lät dem måla det i olja.³

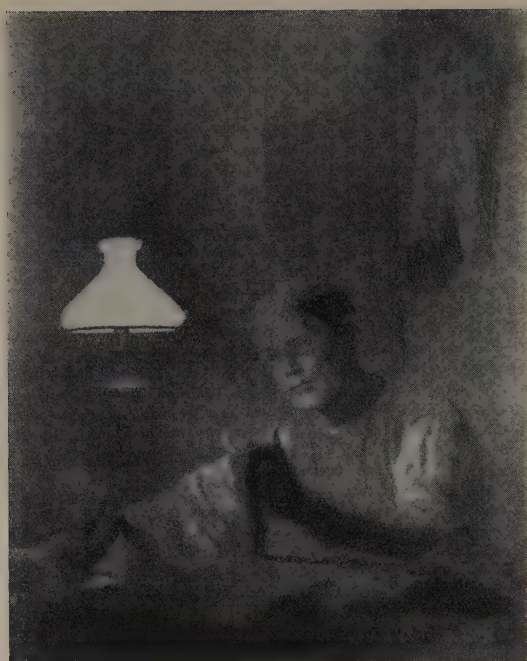
Och till dessa intresserade hörde Anders Trulson.

Hos Fredrik Krebs.

Christian Fredrik Krebs var född i Reinbeck i Lauenburg år 1845. Han fick sin utbildning dels vid den danska konstakademien, vid vilken han gick 1864, dels för privata lärare i Köpenhamn, bland vilka den viktigaste torde ha varit Frederik Vermehren. I samband med studierna företog Krebs en utlandsresa med Italien som mål, men han fick vända i Innsbruck, då reskassan tog slut. I Köpenhamn startade han en privat målarskola och verkade som porträttmålare.⁴

Genom kemiprofessorn C. W. Blomstrand i Lund, som även var ordförande i Tekniska skolan, lockades Fredrik Krebs 1882 över till den skånska lärdomsstaden, där han blev bofast till sin död 1925; han knöts som lärare dels till Tekniska skolan, dels till dövstumsskolan. Den tid undervisningen lämnade honom övrig, ägnade han till en början åt att måla altartavlor — år 1901 hade han utfört icke mindre än tjugo sådana i skånska kyrkor. Mycket mer hann han inte under dessa två decennier — två skolor och tjugo altartavlor är ingen dålig prestation. Han utställde hos Konstföreningen för södra Sverige endast två gånger och båda gångerna porträtt.⁵ Till hans tidigare skede i Lund hör exempelvis porträttet av professor Blomstrand från 1883, tillhörigt Akademiska föreningen, samt interiören med den gamla gumman från år 1890, tillhörig Lunds universitets konstmuseum.

Vid 80-talets slut fick Fredrik Krebs sina första mera betydande elever vid Tekniska skolan, August Johnsson och Anders Trulson; kort därpå följde Herman Österlund och Axel Ebbe,



*Fredrik Krebs: En gammal
kvinna vid sitt kvälls-
arbete. 1890.
Lunds universitets konstmuseum.*

och senare bland annat Alma Ekberg, Theodor Jönsson, Henning Malmström. Tack vare denna elevkrets synes Krebs under 90-talet ha dragits ur sin isolering och blivit något av en lundensisk institution. Hans Erlandsson har skildrat honom sådan han nu och senare framträdde och beskrivit hans lilla värld, fylld av idogt arbete och blomsterkärlek, av lidelsefullt aritmetiskt problemlösande och aftonsamtal om filosofi, musik och dramatik. Huvudverket i hans produktion, »Hon bor icke här», tillhörigt Malmö museum, är signerat 1901. I spåren på detta verk följde en rad beställningar, särskilt av porträtt. Men det är av vikt att minnas, att Krebs först vid sekelskiftet kom i ropet som porträttmålare, och att de porträtt av honom, som man finner på olika håll i Lund, i regel ha tillkommit långt efter det han hade Anders Trulson till elev.

Fredrik Krebs lärare voro beträffande altartavlorna senrenässansens italienare och beträffande porträtt och genremålningar dels de gamla holländska realisterna, dels den danske

konstnären Frederik Vermehren. Denne tilhørte det danske 1800-talets store halvrealistiske tradition. Han var født 1823 och hör samman med folklivsskildrarna Dalsgaard och Exner. Hans konst hade liksom deras sprungit fram ur Eckersbergs stränga nyklassicism och Høyens nationella program från 1840-talet, och han stod och kom att stå som en orubblig vårdare av detta danske arv. Hans bönder och bondkvinnor från Amager liksom hans porträtt äro exempel på en hårt plastisk realism, som får sin ytterligare poängtering genom hans beundran för fransmannen Meissoniers detaljmåleri. »Han var ikke Meneskeskildrer og heller ikke Billeddigter, men en Genfremstiller af Ting. Han betragtede Omgivelserne som en Samling faste Objekter med hver sin Farve og hver sin Stofvirkning, som det gjaldt om at gengive saa slaaende som muligt. Dette var hans kunstneriske Idé, for hvilken han udholdt næsten utrolige legemlige Anstrengelser.» I enstaka skildringar av nästan Millets maktighet i själva motivsynen växer detta detaljfasta måleri till en sorts monumentalitet.⁶

Karakteristiken av Frederik Vermehrens konst täcker rätt väl även Fredrik Krebs, ehuru denne aldrig blev folklivsskildrare och dessutom var betydligt mera begränsad i färg än läraren. Porträtten av professor Blomstrand från 1883 och av professor Lang från 1901 äro båda genomförda med en Vermehrens minutiösa noggrannhet, och teckningar av eleverna vid Tekniska skolan visa, att också de fingo arbeta inför gipsornamentet med samma benhårda omsorgsfullhet.⁷ Krebs målningar äro försiktigt laserade på den i detalj utarbetade undermålningen. Färgen håller sig helst inom ett gråbrunt eller snusbrunt register. Dagspelet är i hans äldre måleri ytterst diskret, och på samma sätt är det med skildringen av lampljuset i interiören från 1890. Krebs beundrade högt Rembrandts Emausscen i Köpenhamn, och naturligtvis är han Rembrandtpåverkad.⁸ Men jag har i hans äldre måleri icke funnit ett försök att förstå storheten hos Rembrandt, icke ett ögonblicks tanke på att överge detaljarbetet och pröva ett Rembrandskt penseldrag.

Denne försynte dansk-tyske teckningslärare och konstnär blev alltså Anders Trulsons förste lärare. Krebs uppmuntrade sin elev under lektionerna, lät honom komma till sig på kvällarna, tog honom med ut i naturen på söndagarna. Lärjungen blev slutligen så hemmastadd hos sin lärare, att han gick ut och in hos honom som han ville.⁹

De små målningar av Anders Trulson, som finnas bevarade från denna tid, visa honom också på väg mot ett självständigt måleri, försiktigt handledt av mästaren. Det rör sig om fem nära sammanhängande målningar, av vilka två äro signerade 1891. En av dem, ett flickporträtt, är en »Kopia efter Paul Wagner», som låter oss förstå, att målarlärlingen ännu kunde arbeta med illustrerade tidningar eller oljetryck som förebild. En annan är ett på ett cigarrlådelock utfört stilleben med några blommor i ett glas; just sådana små uppställningar brukade enligt Herman Österlund Fredrik Krebs ställa upp åt sina elever. De tre återstående målningarna äro utförda i Tosterup. En gång har Anders Trulson målat patron Markers gård nerifrån trädgården, en annan gång har han vandrat ner till fröken Augusta Ehrensvärds Munkamölla nere vid Nybroån och en tredje gång har han — som jag redan tidigare nämnt — valt platsen vid källan ovanför föräldrahemmet och målat utsikten mot slottet. I alla dessa fall presterar Anders Trulson ett finpensligt måleri i tämligen klara färger men med en viss bruntonighet på botten. Utsikten mot Tosterup är exempelvis känsligt utförd i sitt omedelbara studium av detaljerna. Slottet ligger på krönet av en ljusgrön backe, inbäddat mellan lummiga brunröda och gröna trädkronor. I grönskan skymta de vita byggnaderna och över dem reser sig tornet med unionsflaggan över det gråblå plåttaket. Himlen är ljusblå med vita moln.

Anders Trulson fick alltså under sin första vistelse hos Fredrik Krebs en stark respekt för detaljarbetet. Han fick också på paletten något av Fredrik Krebs bruna och därmed säkerligen också ett intresse för de gamla holländska mästare, som utgjorde Krebs stora kärlek. Vidare fick han redan från början den



Utsikt mot Tosterups slott. 1891.

(3)



Från Munkamölla. Omkring 1891.

(5)

vördnad för kallet, som sedan kom att prägla hans insats som konstnär. Slutligen måste han genom Fredrik Krebs ha fått veta, hur han bäst skulle kunna komma vidare på konstens knaggliga bana. Från Lund skulle han bege sig till Det tekniske Selskabs Skoler i Köpenhamn, och därifrån var det möjligt att ta steget över till den danska konstakademien. »De maa bli Kunstmaler» — så löd, säger Herman Österlund, Fredrik Krebs ofta upprepade maning. Det var på den maningen, som Anders Trulson gick vidare.

Under vistelsen hos Fredrik Krebs gjorde Anders Trulson också en annan viktig bekantskap. Han träffade den ett år äldre lundensiske konstadepten August Johnsson, och mellan de två ynglingarna uppstod en vänskap, som skulle räcka ända tills den förste av de två, August Johnsson, år 1900 gick bort.¹⁰

För Anders Trulson måste August Johnsson ha stått som något av ett ideal. Han var ståtlig, blond, bredaxlad och lång, gymnast med egen trapets, i vilken även Anders Trulson och kamraten i yrkesskolan J. P. Thulin dagligen brukade träna sig. Han var stadsbo och hade bakom sig ett burget hem, i vilket kuskpojken ofta blev mottagen och tidvis fick bo. Han var friluftsmänniska, kände till markerna kring Lund och älskade utflykter med portör och skissblock. Han sjöng och spelade. Och framför allt hade han det, som Anders Trulson saknade, den lätta handen och den flygande fantasin. Temperamentsmotsatserna tycks ha fört dem samman, den mörke, tyste lantpojken och den ljuse öppne stadspojken. De voro båda elever hos Fredrik Krebs, och de gingo sedan som parhästar genom hela 90-talet. Lundavistelsen gav icke blott Anders Trulson en mästare utan också en konstnärskamrat.

»De maa bli Kunstmaler.»

Med denna uppmaning ringande i öronen har tydligen den 17-årige målarlärlingen kommit tillbaka från Fredrik Krebs. Det var säkert inte svårt för föräldrarna att förstå, vad orden

inneburo. Vi kan lätt se för oss, hur de gjort sina beräkningar, tänkt igenom vad körningarna för patron Markers sommar-gäster brukade ge i dricks, vägt för och emot. Det kan inte ha dröjt länge förrän den intelligente kusken och hans ambitiösa maka hade fattat sitt beslut: det var inte svårare att bestämma detta än att ideligen skicka iväg syskon och andra släktingar till Amerika.

På en punkt underlättades beslutet högst betydligt. Som jag nämnt var Ingar Persdotters syster Metta gift i Köpenhamn. Hos henne och hennes make, Per Nilsson, kunde Anders få logi. Stödet från Ingar Persdotters släkt sträckte sig långt: av allt att döma bodde Anders Trulson under hela sin första Köpenhamnstid hos denna moster vid Gammelstrand.¹¹

Men det fanns mycket annat att tänka på, och den hjälp, som stod att få, behövdes. Så dyker kuskens husbonde, patron Marker, och hans maka, Thyra Berling, upp i historien om Anders Trulsons väg till konstnärskapet. Anders Trulsons fader var ju inte anställd direkt hos greven på Tosterup utan hos dennes danskfödde arrendator. Både denne och hans maka voro förmögna, och det hölls stort hus med många gäster på arrendatorbostället. Men detta hindrade inte, att både patronen och hans hustru hade tid över för gårdens folk och intresserade sig för dem. Vid sitt kuskpar voro de genom hela livet fästa, och sonen kände de väl till. Han visade sig visserligen inte så ofta på patronbostället, och när han kom, brukade han vara tvär och butter, »men», skriver fru Marker, »hon och hennes man beundrade mycket hans målningar också innan han kom ut och fick lära sig något». Därför rekommenderade patron Marker sin kusks förstfödde hos »professor Krog vid det kongelige fabrik» i Köpenhamn, med andra ord keramikern Arnold Krog, och denne skaffade i sin tur målarlärlingen en anställning hos teaterdekoratören Valdemar Güllich vid det kongelige Teater. Anders fick en arbetsplats att ty sig till och en möjlighet till förtjänst när han kom till Köpenhamn.¹²

Emellertid är det mycket möjligt, att patron Marker i sin tur

konfererat med greve Albert Ehrensvärd på Tosterups slott, innan han vidtog dessa åtgärder. Greve Albert Ehrensvärd hade omkring 1860 använt några år för att organisera upp sitt gods, han var varmt fäst vid det, och 1889 hade han återvänt dit med sin familj för att efter sitt livs ämbetsmannagärning njuta sitt *otium cum dignitate*.¹³ Som ättling till bygdens konstnärlige upptäckare, Carl August Ehrensvärd, kände han i högsta grad sitt ansvar för bygden och dess utveckling. Släktens damer — främst greve Alberts syster Augusta Ehrensvärd på Munkamölla, hans maka Ingeborg Vogt och dottern Augustine — hade gjort och gjorde en insats för att hålla knypplingskonsten vid liv i bygden, och sonen, greve Albert, tolkar hela familjens inställning, när han skildrar mannen, som drog ut i världen för att söka lyckan och fann henne »lätt inslumrad mot den vita kyrkogårdsmuren i sin hembygds socken».¹⁴ Åtskilliga slutsatser ha också dragits med anledning av familjen Ehrensvärds kulturella och konstnärliga intressen. »Trulssons öde var alltså gammaldags och romantiskt», skriver Ernst Norlind. »Det var sagan om slottsherrskapet, som hjälper fram en av sina underlydande.»¹⁵ Studiekamraterna alltifrån tiden hos Fredrik Krebs och framåt antogo också allmänt, att Anders Trulson direkt understöddes av greve Ehrensvärd.¹⁶ Verkligheten är, som vi efterhand skola se, något mera komplicerad. Varken Anders Trulsons släktingar eller fröken Augustine Ehrensvärd känna till något understöd. Men däremot vet man, att godsets konstadept följdes med intresse även uppifrån slottet och detta antagligen redan då det gällde hans första studieresa till Köpenhamn.

KÖPENHAMN OCH STOCKHOLM
1892—1900



*Aug. Johnsson: Karikatyr av Anders Trulsson.
Tuschteckning. Stockholmstiden.
Malmö museum.*

DANSKT OCH SVENSKT I SKÅNSK KONST

Anders Trulson hade vuxit upp på en svensk herrgård, som sköttes av en dansk patron. En av hans mostrar var gift i Köpenhamn. Hans förste lärare, Fredrik Krebs, hade varit en dansk, bosatt i Lund. Till och med hans lilla värld hade fått sin prägel av Skånes ställning mitt emellan Danmark och Sverige.

Det skånska kulturlivet under den svenska tiden är givetvis i många avseenden präglad av landskapets läge mellan två broderländer. Icke minst gäller detta det skånska måleriet. Det kan följas som folklivsskildring och som landskapsskildring tillbaka genom 1800-talet, och på så gott som varje avgörande punkt finner man, hur danska inflytanden förena sig med de svenska.

Den skånska konsten hade under 1800-talets förra del ett litet lokalt centrum i Lund, där akademitrlärarna Arvid Arvidsson, Jöns Boström och Magnus Körner gävo flertalet av Skånes blivande halvrealister deras första konstnärliga utbildning. Inom denna konstnärskrets utfördes ett antal stadsbilder med allmogestaffage, vilka direkt inspirerats ur Johan Gustaf Sandbergs folklivsmåleri och Christian Didrik Forsells »Ett år i Sverige». Men samtidigt var redan denna Lundakrets starkt danskt orienterad. Arvid Arvidsson, Jöns Boström samt eleverna Johan Christoffer Boklund och Johan Knutsson fingo sin utbildning i Köpenhamn, och Magnus Körner hade goda förbindelser med danska grafiker.¹ Även i fortsättningen behöll den skånska folklivsskildringen sin anknytning till Danmark. Kilian Zoll erhöll visserligen sin första utbildning i Stockholm, men hans skånska måleri utvecklades först efter mötet med 1840-

talets danska genremåleri och under intryck av Niels Lauritz Høyens maning till Danmarks konstnärer att skildra hembyg- dens människor och natur.² Också hos den konstnär, som markerar den skånska folklivsskildringens tredje etapp, Jakob Kulle, förenas svenskt och danskt. Den omsorgsfulla detaljeringen i hans konst och hans obegränsade tro på lokalfärgernas egen- värde visar tydligt, att han icke blott är beroende av svenska läromästare utan även av danskar sådana som Julius Exner, Frederik Vermehren och Christen Dalsgaard.

I det skånska landskapsmåleriet kan man på liknande sätt avläsa, hur danskt och svenskt förenats. De första skånska landskapsskildrarna under 1800-talet voro resande tecknare för topografiska planschverk jämte enstaka svenskskolade skåningar som exempelvis Joseph Magnus Stäck.³ Men redan bland topo- graferna funnos danskar, och alltifrån Eckersberg hittade danska landskapsmålare lätt vägen över Sundet till Skånes kuster och inland.⁴ I Konstföreningens för södra Sverige utställ- ningskataloger kan man alltifrån starten 1856 följa, hur dan- skarna funnit motiv i Skåne, och hur en jämn ström av danskt måleri silat in över den gammaldanska provinsen.⁵ Det är därför inte underligt, att också Skånes störste landskapsmålare, Gustaf Rydberg, till en början fick dansk utbildning.⁶ Han fick sin första konstundervisning hos »Danske Peder», litografen Andreas Martin Petersen i Malmö, och därefter arbetade han i fem år i Köpenhamn hos Christian Frederik Kiærskou, samtidigt som han följde teckningsundervisningen vid den danska konstakademien. Han mognade på intet sätt som konstnär under denna tid; själv betraktade han elevtiden hos Hans Gude i Düsseldorf som betydligt viktigare, och han utvecklades senare ofrånkomligen i nära samband med det parisersvenska valörmåleriet. Men han arbetade dock under hela sitt liv vidare med den anspråkslösa motivvärld och i den försynt realistiska anda, som han tidigast hade mött i den danska landskapskonsten. Det är därför Helge Kjellin, vilken skildrat Gustaf Rydbergs konst, kunnat draga sina paralleller mellan honom och danskar som J. Th. Lundbye

och Vilhelm Kyhn. Och det är därför, som Gustaf Rydberg har en nära släkting på andra sidan Sundet i Theodor Philipsen: Philipsens måleri utgör liksom Gustaf Rydbergs en personlig syntes av den realistiska danska landskapstraditionen och det franska valörmåleriet, ehuru han efterhand gick ett steg längre än Gustaf Rydberg mot ren fransk impressionism.

Även de skånska konstnärsgenerationerna efter Gustaf Rydbergs ha tydliga danska förbindelser. Om man förbigår Carl Fredrik Hill, som dock hann uttala sin sympati för danskarna innan han försvann till Frankrike, följer närmast Wilhelm Dahlbom och Olof Krumlinde, vilka båda gingo vid konstakademien i Stockholm vid 70-talets slut.⁷ Wilhelm Dahlbom framträdde under 80-talet med interiörer, djurstudier och landskap, i vilka han känsligt synes förena upplevelsen av det franska och parisersvenska måleriet med intryck från danskarna L. A. Ring och Hans Smidth. Olof Krumlinde bygger på snarlikt sätt in det danska i sitt måleri under en 10-årig vistelse i Danmark. Efter dem komma 80-talets skånska ungdomar — Carl Trägårdh, Justus Lundegård, P. A. Persson och Per Gummeson. De gingo vid den svenska konstakademien och blevo parisersvenskar, men trots detta hade åtminstone Per Gummeson sina danska relationer: »Jag har fått mina första konstintryck i Kongens By under den tid jag studerade på Det tekniske Selskabs Skoler, och de första intrycken förgätas inte».⁸ Vid 90-talets början befunno sig två representanter för en ännu yngre skånsk kull i Köpenhamn: Ola Larsson och Albert Larsson.⁹ I Malmö museum är den förre bland annat företrädd med ett porträtt av byskolläraren från Vemmenhög, daterat 1892, och den senare med ett självporträtt från samma år. Båda målningarna äro nästan i varje penseldrag vittnesbörd om, att den danska traditionen alltjämt levde obruten i Skånes konst.

Också Anders Trulsons konstnärliga utbildning blev dansk-svensk. Han tillhör det svenska sekelskiftets generation, men hans konst får ökat intresse genom att den som så många andra skåningars speglar både Köpenhamn och Stockholm.

Staden.

Den 6 januari 1892 skrevs Anders Trulson in vid Det tekniske Selskabs Skoler i Köpenhamn, och han hade alltså kort dessförrinnan hållit sitt intåg i sin första storstad.¹ Tack vare släktingarna kom han att bo så genuint danskt, att han rakt nedanför sig hade Gammelstrand med fiskbåtar och fiskstånd, om hörnet Højbroplads med den färgrika grönsakshandeln och strax därintill Strøget, på vars butiksgator han kunde se stadens borgerliga aristokrati sväva förbi i impressionistisk brådska.² Kring Kongens Nytorv lågo de institutioner, till vilka han främst sökte sig, Det kongelige Teater med Malersalen på andra sidan Heibergsgade, och Charlottenborg, som rymde konstakademien, de årliga konstutställningarna och även statens konstsamlingar, vilka blivit husvilla efter Christiansborgs brand 1884. Nära därintill, vid Bredgade, bodde konstsamlaren Hirschsprung, vars samlingar då ännu voro inrymda i hemmet; kanske fick Anders Trulson dem någon gång demonstrerade till en god frukostcigarr liksom Fredrik Vetterlund.³ Men han drogs dessutom till det nya Köpenhamn, som växte upp kring Vesterbro och norr därom. Härute låg Teknisk Skole, här byggdes under 90-talet både Glyptotheket och Statens Museum for Kunst, och just på gränsen mellan den gamla staden och den nya restes år 1893 »Den frie Udstillings» första självständiga utställningspaviljong, som kom Vilhelm Kyhn att förbittrat tala om »Kejserens nye Klæder paa Vesterbro».⁴ Slutligen fann Anders Trulson även Köpenhamns omgivningar. För hans vän August Johnsson blev Zoologisk Have ett favorittillhåll, och ett

blad i en skissbok från Anders Trulsons studietid låter oss i mosaiken foga in en utflykt till »Slesvig Sten Dyrehaven, Danmark».⁵

Den danska kamratkretsen.

I denna sin första storstad stannade Anders Trulson från våren 1892 till våren 1894. De två första terminerna arbetade han i Teknisk Skole, våren 1893 gick han i Kunstakademiets Forberedelsesklasse och vintern 1893—94 i dess Modelscole.

Under det första Köpenhamnsåret var han trots Krebstidens erfarenheter alltjämt den lille målarlärlingen från Tosterup, utvecklade ehuru visst inte utan självmedvetenhet. Han avslöjar detta i ett självporträtt från sommaren 1892. Utan att försöka arbeta bort skönhetsfelen karakteriserar han sig här som en prydlig och ordentlig, till synes något förläst yngling. Ansiktet under det bruna, omsorgsfullt bakåtkammade håret är brett och barnsligt. Huvudet sticker upp ur stärkekragen, som ynglingen anstränger sig att bära utan möda. Näsan är kraftig, munnen stor men lite vek. De grönbå ögonen bakom glasögonen blicka stelt ut över världen (sid. 55).

Men i den danska miljön genomgick målarlärlingen en snabb utveckling, och i det ikonografiska materialet från Köpenhamns-tidens sista år framträder han i helt ny skepnad.

Vi se detta om vi gå till den teckning av Anders Trulson, som Gudmund Hentze enligt egen utsago utförde under vintern 1893—94 och till de fyra självporträtt i olja, vilka kunna tidsbestämmas genom teckningen.⁶ De visa oss, att bondpojken blivit en smalbröstad, långhalsad konstnärsherre med små, ibland bruna, ibland svarta mustascher och en lurvig kalufs, i vilken glansdagararna blänker. På Hentzes teckning blickar han något tungsint ut i det ovissa, i självporträtten är han mera en vek drömmare med ett blekt, till och med något nervöst ansikte. Mycket av detta är stil, men just detta stildrag visar, vad Anders Trulson nu bar inom sig, och hur han uppfattade sig själv (sid. 67).

Denna snabba utveckling genomgick Anders Trulson i en kamratkrets, till vilken i första hand hörde Gudmund Hentze. Denne var ett år yngre än Anders Trulson och rätt olik honom, skicklig tecknare, mångsidigt intresserad, missnöjd med akademien och starkt orienterad mot symbolistkretsar. Han hade kommit in på tekniska skolan ungefär samtidigt som Anders Trulson, och de voro kamrater även vid akademien, ehuru Gudmund Hentze gick en klass under Anders Trulson. Om hans konstnärliga inställning säger Dansk biografisk Leksikon: »Han tilhørde i sin Tid Kredsen omkring Tidskriftet 'Taarnet' (1893—94), hvis Program var en litterær Symbolisme. En væsentlig Paavirkning modtog han fra de engelske prærafaelitiske Malere, hvis Billeder han første Gang saa som Dreng i Edinburgh 1889 og senere studerede i Reproduktion (navnlig Rossetti, Burne-Jones, Morris og Walter Crane). I sine Tegninger var han en Tid paavirket af Dürer og senere stærkt af Beardsleys raffinerede og dekadente fin-de-siècle Stil, som han var ret ene om at tage op her hjemme.»⁷

Den andre vännen var August Johnsson. Han gick aldrig i Det tekniske Selskabs Skoler utan kom direkt från Fredrik Krebs till Kunstakademiet, i vars förberedelseklass han finns upptagen samma år som Hentze, 1893—94. Också August Johnsson gick alltså en klass under Anders Trulson. Men likväl uppträdde de ständigt tillsammans och skildras av kamraterna som parhästar. August Johnsson var ännu huvudsakligen djurmålare och djurtecknare. Ute i Zoologisk Have målade han i oktober 1893 det lilla aphuvud, som numera tillhör Malmö museum, och till hans studier från Köpenhamnstiden höra dessutom måsar, en kungsörn, hundar och katter samt enstaka landskap. Ett blad i tusch med djurstudier, daterat 1893 och försett med påskriften »Kopia efter japansk teckning» visar att elegansen och luftperspektivet i den japanska konsten hörde till det, som tidsströmningarna i Köpenhamn tillförde honom. Men Gudmund Hentzes berättelser klargöra, att August Johnsson överhuvudtaget var poeten med nyidealistiska ideal, och att han liksom Gudmund Hentze själv starkt drogs mot det danska 90-talets litterärt färgade symbolism.⁸

Till dessa tre slöto sig andra danska konstnärer, bland vilka man bör nämna bornholmaren Ernst Køie, vilken gick i samma klass som August Johnsson.⁹ Anders Trulson träffade också våren 1894 Fredrik Vetterlund, vilken låg som stipendiat i Köpenhamn.¹⁰ Däremot synes han icke ha haft kontakt med de två skånska målare, som samtidigt funnos i den danska huvudstaden, Albert Larsson och Ola Larsson.¹¹

Gudmund Hentze och Ernst Køie ha båda givit små lustiga skildringar av den riktigt unge Anders Trulson.

Gudmund Hentze sätter sina båda svenska vänner som typer i kontrast mot varandra: »Trulson var lige saa mørk, begsort med gul Hud, som Johnsson var blond og lys. Trulson var fattig, Søn af Kusken paa Herregaarden Tosterup. Johnsson var velhavendt Lundsborgeres Søn, jeg tror Faderen (som var død) var Grosshandlere. Johnsson havde den frie adelsbaarne Optræden som Slægt giver, Trulson var mer søgende. Johnsson var en blond nordisk Athlet, meget stolt af sin mandig skønne Overkrop, som han gjerne viste nøgen, han kundte (og viste ofte og gjerne at han kunde) hæve sig i en Arm. Sine Ben fandt han svage i Forhold dertil. Johnsson havde et ungt lyst kruset Fuldskæg, Trulson en lille sort Mustasche. Trulson var høj, bleg og svajende, han var ked af, at han havde hjulede Ben, han paastod det kom af, at han i sin Læretid havde maattet staa overskrævs paa de høje Malerstiger som Malere flytter frem med Benene eftersom Arbejdet kræver det. Trulson var meget flittig, Johnsson gav sig mere Tid, han syntes at have et langt Liv fremfor sig, f. Eks. gik han altid meget langsomt henad Gaden, det hastede ikke, mente han.»¹²

Ernst Køie fogar till denna karakteristik ytterligare några rader och utgår därvid direkt från ett fotografi, som togs av Gudmund Hentze år 1894. Han säger om Anders Trulson: »Han var høj og tynd, af sart Udseende uden dog at se sygelig ud, havde en Antydning af Overskæg og lidt Kindsæg ved Ørerne, gik med Lorgnet og var meget sirlig med sin Paaklædning uden dog at være lapset. Jeg husker, at Johnsson syntes, at han var mere

ivrig for at være velklædt end nødvendigt. Langt mere end for Tøj var han alligevel interesseret i Oliemaleriets Problemer. En af vore Kammerater, Gudmund Hentze, sagde engang, at alt, hvad Trulson sagde, begyndte med Ordene: 'Når man måler . . .', hvilket dog var Overdrivelse.»¹³

Båda dessa kamratberättelser överensstämman till sin anda mest med självporträttet av 1892. Men också till de senare självporträtten finns det en beskrivande text. Fredrik Vetterlund har skildrat 19-åringen, sådan han mötte honom på Julius Langes föreläsningar våren 1894, och i denna skildring står den unge drömmaren redan fullt färdig som typ: »De unga danska konstnärsämnen, som här gingo och hörde på, kände jag inte. Men en dag efter slutad föreläsning kom helt stillsamt fram till mig en blek svarthårig yngling och sade på svenska, att han hört jag var en landsman. Han skulle bli målare; han var en bondson från Skåne; han hade ett försynt och fåmält väsen; han hette Anders Trulson . . . Vi gingo väl in på något kafé och stiftade bekantskap vid en gamle Carlsberg. Jag träffade honom sedan under månadernas lopp allt emellanåt; han kunde följa mig tyst långa sträckor, men vi språkade också om konst och annat. Vidare skolebildning hade han ej men det gjorde ingenting; han hade gott huvud och mycken mottaglighet för det han såg och hörde, var även andligt hederligheten själv.»¹⁴

Med vännernas måleri och detta ikonografiska material i minne skall man gå till Anders Trulsons egna små målningar och teckningar från de danska studieåren. Man får då en uppfattning om, hur en målarlärling steg för steg finner vägen från dekorationsverkstaden till samtidskonsten, och man finner till slut, hur en ung konstnär försöker välja ut ur tiden det som bäst passar hans kynne.

I dekorationsverkstaden.

Anders Trulsons första mål i Köpenhamn bör ha varit dekorationsmålaren Valdemar Güllichs ateljé vid Det kongelige

Teater, dit patron Marker rekommenderat honom. Evert Wrangel har ett kort meddelande därom: »Han gick äfven en tid i lära hos en teaterdekoratör», och Gudmund Hentze skriver: »Dog synes jeg, ner jeg tænker mig om, at han maledt paa Kgl. Teaters Malersal hos Güllich».¹⁵ Arbetet där tycks ha tagit så pass mycket tid, att han endast hann besöka tekniska skolans aftonkurser, ej dagkurserna, men någon större betydelse för hans konstnärsskap kan det icke ha haft. Däremot kan det ha öppnat hans blick för en viktig sida av danskt kulturliv. Anders Trulson var senare en flitig teaterbesökare. Gudmund Hentze berättar exempelvis, att ett besök på Det kongelige alltid ingick som ett led i hans Köpenhamnsresor.

Vid tekniska skolan.

Viktigare för Anders Trulsons utveckling blevo hans studier vid Det tekniske Selskabs Skoler. Skolorna hade under Anders Trulsons tid sin verksamhet helt förlagd till det nya renässanspalatset vid Ørstedsparken på väster. Malerskolen omfattade såväl dag- som aftonskolor, och det var aftonskolans lektioner i »Skyggetegning» och »Perspektivtegning», som Anders Trulson besökte. Han gick i »Skyggeklassen» hela år 1892 och i »Perspektivklassen» under februari och mars samt hela höstterminen.¹⁶

Enligt Gudmund Hentze, vilken stod vid samma arbetsbord som Anders Trulson, leddes undervisningen i perspektivklassen av litografen J. J. Aagaard, »en c:a 40 Aars Mand med skuffede Malerpretensioner». Undervisningen omfattade perspektivlära och klossritning. Några prov på Anders Trulsons verksamhet i klassen känner jag icke, men å Malmö museum finns en svit teckningar av Per Gummeson från dennes studier i samma klass tio år tidigare. Man kan i dem följa hur Per Gummeson från klossritningar övergått till allt mera tillkrånglade rumsperspektiv och slutligen fått utföra ett helt perspektivlandskap i tuschlavering. Redogörelsen för skolan visar, att även Anders Trulson sysslat med liknande ting. Han löste uppgifterna till belåten-

het och fick betyget »Megedt godt» i flit och »Megedt godt +» i kunskap.

Sin största möda lade Anders Trulson emellertid ner i »Skyggeklassen». Vem som här varit hans lärare kan inte avgöras, då flera finnas att välja på. Undervisningen bestod i »Skyggetegning efter Ornamenten»: man började med enkla gipsmodeller, fortsatte med restaurerade antiker och kom till slut fram till »vanskeligere Modeller saasom skønne Renaissance- och orestaurerede Ornamenten samt Vaser». De bästa eleverna fingo dessutom teckna detaljer efter människokroppen och efter djur. Från denna klass har bevarats en teckning av Anders Trulsons egen hand. Det är ett akantusornament i gips tecknat i kol med stompning. Bladet är märkt med skolans »Løbenummer» och daterat till den $\frac{3}{8}$ 1892. Tillsammans med beslättrade blad av Per Gummeson ger det en fullgod uppfattning om arbetsmetoderna i klassen under Anders Trulsons tid. Eleven skötte sig och fick även i denna klass betygen »Megedt godt» och »Megedt godt +».

Undervisningen vid skolan gick alltså ännu på 90-talet i samma spår med gipserna i högsätet som på 80-talet under Per Gummesons tid. Icke desto mindre var skolan av grundläggande betydelse för konstnärsutbildningen i Danmark, särskilt som eleverna från »Skyggeklassen» efter särskilda vid skolan ordnade prov kunde vinna inträde vid konstakademien. Särskilt en av lärarna var högt uppskattad, nämligen Holger Grønvold, som senare blev assistent även vid akademien: »I sin Undervisning», heter det om honom, »fremhævede han navnlig, at Tegnekunsten ikke var en Færdighed; det, det kom an paa, var at se og glemme sig selv og den konventionelle Opfattelse af Tingene».¹⁷ Det är tänkbart, att just Holger Grønvold var Anders Trulsons lärare i »Skyggeklassen». I varje fall kände han till Anders Trulson; konstnären Ernst Køie berättar därom: »Vor dygtige Lærer Grønvold skal engang have sagt: 'Trulson bliver nok til noget stort, men Johnsson bliver nok til noget meget stort'.»¹⁸ Genom Holger Grønvold och överhuvudtaget genom undervisningen

Självporträtt.
1892. (6)



inom skolan mötte Anders Trulson alltså samma självförglömande danska ödmjukhet inför tingen, som Fredrik Krebs hade försökt inpränta i honom, men studiet drevs längre än hos denne, till en känsla för ljuset och till en avvägning av valören.

De fragment av en egen produktion, som förutom det nämnda akantusbladet kunna hänföras till år 1892, visa hur Anders Trulson på egen hand trevade sig fram i skolundervisningens anda. Det finns en i Köpenhamn inköpt skissbok, om vilken jag redan antytt, att den användes så tidigt, att målarlärlingen vid ett besök i Dyrehaven ansett sig böra notera, att denna ligger i Danmark (kat. 315; jämför nedan efterhand framförda dateringsargument). Man kan här följa, hur den unge konstnären under egna museibesök arbetar i gipstecknandets anda, men också hur han då och då beger sig ut i omgivningarna och tecknar landskap. Steg för steg upptäcker han — i enlighet med skolans program — människan, människoansiktet och dess delar. Ofta känner man igen ansikten från Tosterup, vilka



Fr. Vermehren: En jydsk fårherde på heden. 1855.

Kunstmuseet, Köpenhamn.

kunna vara tecknade redan sommaren 1892, och ett par gånger förekomma enkla näck- och faunfantasier, utförda av en yngling, som ännu inte har en aning om studiet av naken modell. Till dessa skissboksblad sluter sig en akvarellerad vinjett ur ett poesialbum från sommaren 1892, och till samma sommar hör också det ovan omtalade första bevarade självporträttet. Det är målat i olja med en sökande pensel, förd lika försiktigt som kolet i »Skyggeklassens» akantusblad eller tuschpenseln i poesialbumet.

A tergo är porträttet signerat »A. Trulson 1892 18 år Tosterup», och det är väl inte otänkbart, att det kommit till med anledning av 18-årsdagen den 14 juli. Signeringen är halvt textad och har en effektfull släng på s-et, och det är symptomatiskt, att denna finns. Den förekommer icke på Krebstidens målningar utan är tydligen just utexperimenterad, och detta har skett på ett blad i skissboken. Anders Trulson har suttit framför en spegel, studerat sitt ansikte och ritat ett öga och ett ögonbryn.

Under teckningen finns ett virrvarr av olika förslag till »T», och så småningom växer fram det halvt textade »Trulson» med både »T» och »s», som godkännes, och som sedan bibehålles till decenniets slut.

Liksom skissboken och liksom självporträttet visar denna signaturförändring, att vi befinna oss på det stadium, då målarlärlingen börjar vakna till självmedvetande. Efter två terminer vid tekniska skolan dimitterades han också i december 1892 till Konstakademiet.

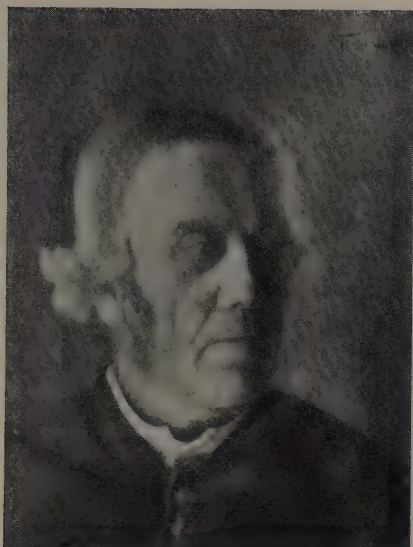
Hos Frederik Vermehren.

När Anders Trulson vårterminen 1893 började arbeta vid Konstakademien i Köpenhamn, befann sig denna i en vågdal, och Danmarks konstnärer flydde talrikt till de fria studieskolorna. Den danska Høyenismens grepp om konsten hade varit så starkt, att den ännu behärskade såväl akademien som Charlottenborgsutställningarna. Inom akademien sutto fortfarande sådana benhårda representanter för den gammaldanska traditionen som genremålarna Christen Dalsgaard, Frederik Vermehren och Julius Exner. Kring dem grupperade sig en krets vederhäftiga konstnärer av olika snitt, ofta specialister på ett visst område, gärna med en lätt kontakt med Paris i sitt förflutna, men i regel fyllda av övertygelse om det nationella arvets förträfflighet. Akademiens direktör genom många år, Ferdinand Meldahl, hade visserligen vid 90-talets inbrott avgått från sin ledande post, men hans strama hållning gentemot nyare konstströmningar präglade ännu akademiens framträdande. Andan var ännu i mycket den, som kommit till synes 1885, då Hammershøis »Portræt af en ung Pige» förvägrats premium. En verklig eftergift åt nya konstströmningar hade akademien fått göra, då Peter Severin Krøyer och Viggo Johansen 1887 hade invalts i dess krets. Men det sista valet, då Frants Henningsen 1890 hade blivit efterträdare åt Carl Bloch, hade betecknats som en ny motgång för de frisinnade och en ny seger för traditionalisterna.¹⁹

När Anders Trulson dimitterades från tekniska skolan, torde han trots detta icke ha tvekat om, vart han skulle vända sig. Han var dock ännu bara 18 år och hade legat i Köpenhamn två fattiga terminer. Att få bli akademielev måste för honom ha inneburit ett stort steg framåt.²⁰

Men han behövde icke känna sig bortkommen i konstakademiens »Forberedelsesklasse».²¹ »Afstøbninger i Gips af enkelte Dele af den menneskelige Figur, Dyr, arkitektoniske Fragmenter og Ornamenter, væsentlig af den klassiske Kunst», heter det i Fundatserne av 1888 — något principiellt nytt mötte honom således icke. Av lärarna kom han i första hand i kontakt med assistenterna, och de voro för Forberedelsesklassens vidkommande den sjuttioårige litografen Johan Adolf Kittendorff, vilken avgick just 1893 efter en lång tjänstgöring, och målaren C. N. Overgaard. Ingen av dessa kan ha spelat någon särskild roll för Anders Trulson. Inte heller mötet med Frederik Vermehren, som var tillsyningsman i denna klass, innebar något absolut nytt för Krebsleven och eleven från Teknisk Skole. Dock ställdes han här inför en ursprungligare variant av det traditionella danska måleriet än tidigare, och därför blev upplevelsen av Frederik Vermehren hans viktigaste behållning av det första danska akademiåret. När han under sommaren 1893 åter själv grep till penseln var det helt i den anda, som han mött hos Fredrik Krebs, utvecklat vid Teknisk Skole och nu återfunnit även hos Frederik Vermehren.

Jag känner fyra porträtt av Anders Trulson från sommaren 1893. Han målade under denna ferie dels sin förre lärare i Tosterup Johan Schultz och dennes dotter Hildegård, dels porträtten av morföräldrarna, åbon Per Nilsson och hans maka Hanna. Folkskolläraren med det bruna håret och den bruna mustaschen blir för Anders Trulson en idealisk Krebsmodell, och han målas i tjockt pålagda, musealt brungula färger. Dottern Hildegård med det stora gula håret är skildrad på ungefär likartat sätt. Men porträtten av morföräldrarna synas vara känsligare i valörspelet och mera personliga i karakteristiken. De



Porträtt av konstnärens morföräldrar. 1893.

(7—8)

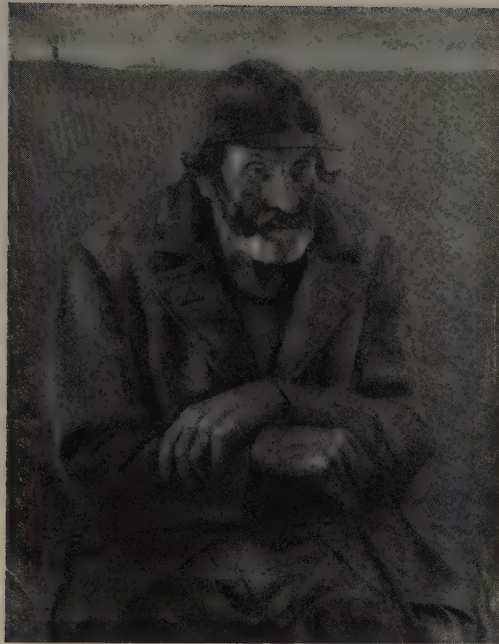
finnas numera hos brodern Wilhelm i Amerika, och någon färgbeskrivning har jag inte kunnat få. Men Gudmund Hentze minns dem från Köpenhamnstiden, och, säger han, de voro praktfulla i färg. I viss mån är det naturligtvis möjligt att bedöma dem även efter fotografi. De äro båda bröstbilder. I ett milt ljus tecknar sig den gamle åbons drag. Han är klädd i folkdräkt med vadmalsrock, kanske grå, kanske blå, och en vit skjortlinning sticker fram vid halsen. Hans maka är svarthårig och har massor av rynkor i det markanta ansiktet. Hon bär vadmalströja i någon mörk färg och bröstlapp med guldspets och broderier — det kan vara den, som kommer Gudmund Hentze att tala om den praktfulla färgen. Om folkskollärareporträtten närmast påminner om Fredrik Krebs ligger det naturligast till att dra en direkt parallell med Frederik Vermehrens konst när man står inför morföräldraporträtten. Mormodern är just en sådan manhaftig kvinna med hårda drag i distinkt utförande som Vermehrens Amagerkvinna i Hirschsprungska samlingen. Därtill kommer porträttens karaktär av folklivsskildringar. Anders Trulsons morföräldrar hörde till de få i byg-

den, som vid 90-talets början ännu gingo i folkdräkter. Det bör måhända påpekas, att dessa dräkter antingen ständigt användes eller aldrig användes; det förekom alltså icke, att man klädde ut sig i dem endast vid vissa tillfällen. Anders Trulson har haft morföräldrarna gående i folkdräkter, samtidigt som han måste ha vetat, att de tillhörde en värld i försvinnande. Den omsorg, med vilken han studerat dräktdetaljerna, särskilt i porträttet av mormodern, visar tydligt, hur högtidlig han känt sig när han upptäckte, att han hade hela akademiprofessorns motivkrets inom den närmaste släkten.

Till denna grupp av porträtt under Vermehrens influens torde även kunna hänföras en kolteckning av en skäggig fiskare i sydväst av Skagentyp. Dessutom torde en rad blad i den förut omtalade danska skissboken tillhöra det första akademiåret. Till dem räknar jag två ingående studier efter Houdons »Voltaire» i gips; just för en elev till Frederik Vermehren kan det ha legat nära till hands att försöka tillägna sig det analytiska greppet i detta den franska 1700-talsrealismens mästerverk. Gång på gång återkommer Anders Trulson i samma skissbok till profilen av en framåtböjd konstnär med skägg och kalott — någon beundrad mästare i arbete, förefaller det — och hemma i Tosterup försummar han intet tillfälle att fånga in släktingarnas drag — särskilt höra ett par porträtt av fadern och av brodern Wilhelm — innan denne for till Amerika — stilistiskt samman med de daterade porträtten från 1893. Av liknande skäl vill man till Vermehrenskedet datera det försvunna porträtt av fadern, som syns på konstnärens interiör från föräldrahemmet av år 1903 (sid. 247). Det kan vara identiskt med »et Portræt af hans Fader med stort Skæg og Liberi som Herskabskusk», som Ernst Kjøie minns från Köpenhamnstiden.²²

Under vintern 1893—1894 utförde Anders Trulson i Köpenhamn ett par släktporträtt, vilka — ehuru han redan lämnat Frederik Vermehrens klass — i karakteristiken nära ansluter sig till mästarens detaljrika stil: ett av morbrodern Per Nilsson och ett av en kusin till morfadern, fru Hanna Löfquist. Som-

Porträtt av
Danske Ludvig.
1894. (19)



maren 1894 avslutar han så hemma i Tosterup denna porträttserie i Vermehrenrealismens tecken med porträttet av den gamle hustomten och skoputsaren hos patron Marker, »Danske Ludvig». Där denne gick omkring i sin gammaldags skärmmössa med käppen i de knotiga händerna var även han en genretyp av det klassiska danska slaget.²⁸ Till en början har Anders Trulson gjort en kolteckning av den gamles huvud, sedan har han givit sig på motivet i olja. Den gamles långt seende ögon — liknande Anders Trulsons faders på äldre dagar —, rynkorna i det bruna ansiktet och det tovigade vitnade skägget har målats med hela den förståelse och hela den detaljrealistiska rutin, som Vermehren-eleven nu var mäktig. Men han har inte nöjt sig med en bröstbild som i akademitidens andra bevarade porträtt. Porträttet har blivit ett knästycke av genremässig karaktär, och en viktig roll spelar för första gången modellens händer — knotiga, verkbrutna händer, bruna av skosmörja. Slutligen är gestalten också placerad i natur. Ludvig har slagit sig ner med käppen mellan

knäna på dikesrenen ute i Tosterupslandskapet. Som han sitter där blir han en skånsk kollega till Frederik Vermehrens jydskt fåraherde på heden — den skildring i vilken den danske folk-livsskildraren i själva motivet gripit vidast och nått högst.

Men samtidigt öppnar denna målning perspektivet mot den danska konst, som fanns utanför konstakademien. »Danske Ludvig» för tanken till L. A. Rings skildringar av husmän och småfolk ute i det fria och till Skagenskolans friluftsmåleri. Anders Trulson av år 1894 är icke längre endast Vermehren-elev. Han hade hösten 1893 kommit upp i en ny klass i akademien, där stimulerande nyheter hade mött honom. Och framför allt måste vi räkna med, att han tillsammans med sina kamrater börjat röra sig på utställningarna i Köpenhamn och börjat bli insatt i den aktuella konstdebatten.

Vid akademiens modellskola.

Anders Trulson av vintern 1893—94 gick alltså i akademiens modellskola, där assistenterna voro den mångsidigt verksamme målaren, grafikern och perspektivläraren G. V. Blom samt Peter Ilsted, vilken ersatte den gamle Julius Exner samma år som Anders Trulson kom in i klassen. Tillsynen över klassen hade Otto Bache och den yngre Frants Henningsen.²⁴

Med undantag för Peter Ilsted, som med sitt interiörmåleri av grått och brunt med fina nyanser av ljusrött och gult kan ha varit en av förmedlarna mellan Anders Trulson och Hammershøis konst, torde ingen av dessa lärare ha haft någon betydelse för den skånske eleven; den stora och viktiga nyheten låg i stället i själva undervisningen. Visserligen figurera antikerna i årsredogörelserna även för modellskolan. Men därtill fingo eleverna nu dels ta till färgen, dels börja arbeta med aktnmåleri.²⁵ Kamraterna från Stockholm omtala, med vilken bredd och kraft Anders Trulson kunde måla modell, när han kom upp till Stockholm, och han återvände sedan under hela sitt liv ständigt till studiet av den nakna modellen. I Köpenhamn lades grunden till



Ullen kardas. Rödkrite-
teckning 1894. (318)

hans kunnande på detta område. Det finns också ett antal rödkriteteckningar, vilka visa hur snabbt han nådde personlighet och karaktär, när han väl fick släppa antikerna och ge sig modelltecknandet i våld.

Av dessa rödkriteteckningar är en, som visar mostern Boel kardande ull, signerad 1894 och alltså utförd sommaren detta år hemma i Tosterup. Mycket nära denna står en annan teckning med Boels dotter Karna. Till dessa två blad sluter sig stilistiskt en svit odaterade rödkriteteckningar med manliga eller kvinnliga modeller i typiska akademiställningar. August Johnsson har utfört ett gubbhuvud i rödkrita av liknande tekniskt utförande i oktober 1894, då de två konstnärerna redan voro i Stockholm, och det är tänkbart, att även Anders Trulsons odaterade akter tillhöra den första Stockholmstiden och icke det sista Köpenhamnsåret, ehuru rödkritetecknandet icke var vanligt vid Stockholmsakademien.²⁶ I vilket fall som helst bilda de olika rödkriteteckningarna ett stilistiskt sammanhängande knippe, som

åskådliggör Anders Trulsons kapacitet vid slutet av den danska akademitiden. En del av de mera avancerade bladen i skissboken kunna tillhöra samma drivna skede i konstnärens utveckling. Säkrast visar dock det daterade bladet av mostern, att Anders Trulson lämnat försiktigheten från det första akademiåret. Här finns redan kraft i strecket och känsla för det stoffliga. Liksom i porträttet av »Danske Ludvig» arbetar Anders Trulson här inte enbart i linje med Frederik Vermehren utan i linje med det danska 80-talets friluftsnaturalism, med Skagenskolan.

Intryck på »Den frie Udstilling».

Skagenskolans friluftsmåleri betecknar i dansk konst det egentliga brottet med den akademiska traditionen. Men den starkaste direkta oppositionen mot akademien kom från de yngre konstnärerna, från kretsen kring Johan Rohde. Under 80-talet, när svenskarna höllo sina opponentutställningar, hade dessa danskar ännu befunnit sig på elevstadiet, och deras opposition tog sig därför formen icke av opponentutställningar, utan av opponentskolor — så hade på de ungas initiativ uppstått Krøyers, Tuxens och Kristian Zahrtmanns fria studieskolor. Först när studieskolornas elever hunnit tillräckligt långt i sin utbildning kom som en naturlig konsekvens »Den frie Udstilling». Den bildades 1891 och hade sin största utställning 1893, då till och med trettio målningar av van Gogh och femtio av Gauguin visades i dess barack.²⁷

Anders Trulson tangerade — bl. a. i rödkriteteckningarna — friluftsmåleriet i Skagenskolans anda, men hans viktigaste väg till det danska samtidsmåleriet blev en annan. Genom Fredrik Vetterlund veta vi, att han åtminstone våren 1894 besökte Julius Langes föreläsningar, och Evert Wrangel framhåller detta som en mycket betydande del av hans studium i Köpenhamn.²⁸ Julius Lange talade om Dürers och Holbeins tid, om Nordens gotiska tungsinnhet, ställd i kontrast mot den italienska renäs-

sansens ljusa harmoni. Fredrik Krebs ljusdunkeltema kunde aktualiseras under dessa timmar, och Anders Trulsons galleriintresse kunde näras och utvecklas.

I original hade Anders Trulson, som jag nämnt, de gamla mästarna på mycket nära håll: på själva Charlottenborg. Enligt förteckningar av 1891 och 1894 var det huvudsakligen nederländare, som hängde uppe. Rembrandt var företrädd med porträtt av en ung dam, porträtt av en ung man och Fredrik Krebs älsklingstavla, Emausscenen.²⁹ Denna betoning av nederländarna i själva urvalet bör automatiskt ha fört Anders Trulson vidare i den riktning, som Fredrik Krebs hade angivit.

Det finns två bevis för att Anders Trulson redan som dansk akademieleev utnyttjat de möjligheter, som den gamla konsten gav. Det ena är Gudmund Hentzes berättelser. Han meddelar, att de unga danskarna redan nu svärmade för Rembrandt och att också Anders Trulson gjorde det. Det andra beviset är den ofta utnyttjade Köpenhamnsskissboken. Här finns dels en detalj efter någon komposition av Hieronymos Bosch eller någon i hans krets, dels en skiss efter ett självporträtt av Rembrandt. Teckningarna kunna vara gjorda efter vilka reproduktioner som helst, men de visa Anders Trulsons intresse för det holländska måleriet och för Rembrandt redan under de danska studieåren.

Från dylik museikonst var det icke svårt att nå till den danska samtidskonsten. Ty till och med bland friluftsmålarna fanns det representanter för ett nerskuggat måleri, som icke saknade samband med holländarna och Rembrandt och som framför allt kunde uppfattas såsom Rembrandtmåleri av en ung holländskt inställd iakttagare.

Främst tänker man då på Julius Paulsen. Hans måleri hade sprungit fram ur 80-talet och blivit till ett mättat, aldrig torrt valörmåleri. Men det kunde därtill redan under 80-talets senare del vara nerskuggat i färg, stämningsbetonat med i halvmörkret utflytande konturer, varmt dunkelt som en Rembrandtstavla. Icke minst visade Julius Paulsen på »De fries» utställningar



*J. Paulsen: Konstnærens syster betragte sin faders portræt. 1885.
Den Hirschsprungske Samling, København.*

småsaker, porträtt och landskap, i vilka Anders Trulson kunde möta ett lättillgängligt 90-tal i de varma tongångarnas tecken. Interiören »Kunstnerens Søster, betragte sin Faders Portræt» från 1885 är ett tidigt men typiskt exempel på detta måleri.³⁰

Men den skymningsstämda, varmt bruntoniga interiörkonsten hade många andra företrädare i valörmåleriets Danmark. Viggo Johansens interiörer visar en dragning åt detta håll och likaså Joachim Skovgaards »I Dagligstuen», målad 1893 och utställd 1894.³¹ Carl Holsøe och Peter Ilsted voro fullföljarna av interiörtemat. Båda stodo under stark holländsk inspiration, särskilt Holsøe, vars färgskala är varmare än Ilsteds.³² Peter Ilsted tjänstgjorde, som jag påpekat, som assistent vid akademiens modellskola det år Anders Trulson gick där.

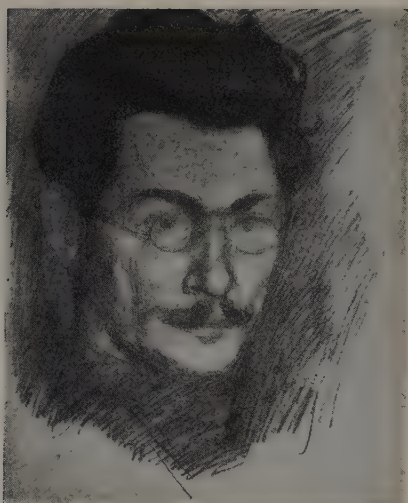
Bland de yngre förde Vilhelm Hammershøi vidare det dansk-holländska temat.³³ Han är symbolist i sitt sätt att gallra bland tingen och försöka nå fram till deras väsen. Hans kompositioner äro strängare än föregångarnas, hans färg är svalare och håller

sig inom ett mera spartanskt register. Hans konst måste ses i samband med det måleri, som utvecklats hos Puvis de Chavannes och hos Degas och Whistler. Men samtidigt finns den dansk-holländska tonen och känslan, som icke är att ta fel på. Under Anders Trulsons tid stod Hammershøi bland de unga som en av förebilderna. Redan Carl Holsøe och Peter Ilsted anses stå under stark påverkan av honom, och hos Ejnar Nielsen »findes Hammershøis Farvesyn forenet med udtalte symbolistiske Bestræbelser».³⁴

Hos dessa mästare fann Anders Trulson sitt danska 90-tal. Julius Paulsen kom att betyda mycket för August Johnsson, vilket indirekt visar, att också Anders Trulson måste ha observerat honom.³⁵ Vad Hammershøi beträffar framhåller Evert Wrangel, att denne var den danske konstnär, som Anders Trulson mest av alla beundrade, och Gudmund Hentze bekräftar, att denna beundran grundlagts redan under akademitiden.³⁶ Vid sidan om Vermehrenporträtten och akademiteckningarna finns det också ett litet antal studier i olja, som bestyrker detta.

Till dessa studier hör i första hand de fyra självporträtten från vintern 1893—94. Jag har ovan använt dem för att karaktisera Anders Trulson som människa, men de belysa också hans ställning som konstnär. Den veke artist, som här träder ur dunklet, vill just vara en Hammershøigestalt, och hans stilistiska förebild är just Julius Paulsens mättade valörkonst.

Möjligt är, att det ligger någon tid mellan de olika självporträtten och att man kan tala om en utveckling av både typ och färgskala mot det mera spartanska och åtstramade. Först skulle då ligga porträttet med det särskilt rufsiga håret och den vinröda slipsen. Mustaschen är här brun, hela färghållningen varmare än i de övriga, och i ansiktet har konstnären lagt på det vita i kraftiga kladdar. I det självporträtt, som skulle komma därefter, är den smale artisten redan färdig som typ. Färgskalan är nu mera begränsad, mustaschen är exempelvis svart, den röda slipsen borta. Men ett regn av gula linjer har kastats över ansiktet för att ge det artistiskt liv. I de två övriga självporträtten

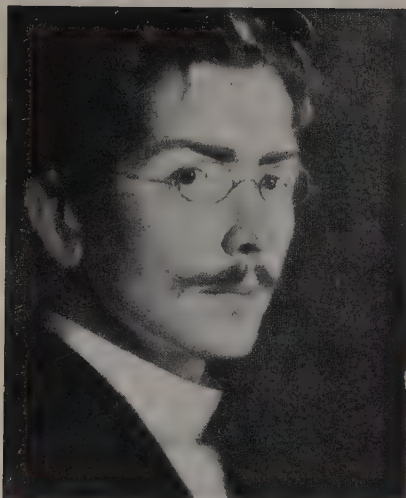
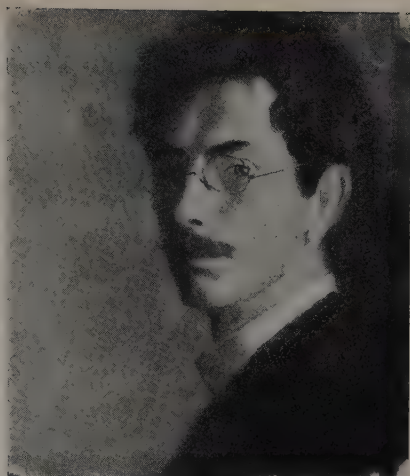


*G. Hentze: Porträtt av Anders Trulson.
Blyertsteckning vintern 1893—94.
Kulturen, Lund.*

förekomma icke längre sådana artistiska effekter. Anders Trulson står här ännu skyggare och smalare än förut. Måleriet är hållet i svart och svartgrönt. I stjärkragen och slipsen finns ett darrande vitt, i glansdagarna i det bleka ansiktet lite violett, i håret något grönt. Det är Anders Trulsons vidgade kunskaper om valören, som här söker sig uttryck, men det sker i ett måleri, som tydligt påminner om Julius Paulsens, och med en fortlöpande åtstramning av färgspelet, som kan leda tanken mot Hammershöi.

I samband med dessa självporträtt bör man erinra sig de redan nämnda porträtten av Per Nilsson och Hanna Löfquist, utförda i Köpenhamn våren 1894. Som porträttkarakteristiker höra de till Vermehrenserien, men de visa svartklädda figurer mot mörka fonder — med inslag av rött som enda kraftiga lokalfärg i kvinnoporträttet — och Anders Trulsons lust att gå ner i en skala av nästan svart och vitt avslöjar sig alltså ånyo.

Vidare hör till denna serie ett porträtt av mostern Boel, signerat 1894, samt en odaterad interiör med modern vid spinnrocken. Båda äro släkt med självporträtten i valörbehandlingen, men de skilja sig från dessa genom sin galleribruna ton, och de markera alltså kraftigt Anders Trulsons intresse för de gamla hol-



Självporträtt omkring 1893—94.
(11, 12, 14)

ländarna. Porträttet av moster Boel är en eldskenseffekt: en lampa kastar ett starkt gult sken över ansiktet, vars oroliga, ormande skuggor dra över mot grönt och blått. Man tänker kanske helt allmänt på Fredrik Krebs måleri, när man ser bilden, men man bör minnas, att denne icke började med kraftiga eldskenseffekter förrän efter sekelskiftet. I stället äro förebilderna holländskt

och gammaldanskt måleri samt sådana målningar av Julius Paulsen som den ovan nämnda interiören från 1885. Porträttet måste vara utfört hemma i Tosterup, där mostern bodde. Det bör därför vara målat under sommaren 1894, samtidigt med porträttet av »Danske Ludvig», där det trots Vermehrendetaljeringen finns en viss bruntonighet i ansiktet. En möjlighet är naturligtvis, att porträttet utförts först under julen 1894, när Anders Trulson redan varit en termin i Stockholm. Emellertid finns det intet som tyder på att Anders Trulson brukat resa hem under akademijularna — alla akademitidens övriga Tosterupsmotiv äro tvärtom sommarmotiv.

I den lilla interiör (sid. 71), som jag även vill hänföra till sommaren 1894 se vi konstnäreus moder, ännu tämligen ung, sitta på sängkanten i ett av rummen i Lugnet med spinnrocken framför sig. Vi möta här visserligen ingen eldskenseffekt, utan ett milt dagsljus, som smeker fram reflexerna ur de vita stofferna. Men med sin varma färghållning och sin dragning mot brunt verkar även denna interiör holländskt och framför allt danskt inspirerad, och det är därför troligt, att den tillkommit i omedelbar anslutning till Köpenhamnsårens upplevelse av det danska interiörmåleriet.

I samband med dessa porträtt bör man slutligen också nämna två diffusa små stämningslandskap från dalgången vid Tosterup, det ena signerat med den signatur, som Anders Trulson använde från och med 1892 men icke tidigare. De små studierna äro så pass primitiva, att de icke kunna vara gjorda alltför sent i konstnäreus produktion. De ha icke heller den rika bruna värme som de daterade landskapen från 1895 och senare. De måste därför hänföras till Köpenhamnstiden. Anders Trulson har i landskapen liksom i porträtten uppgivit hela detaljfinessen från Tosterupslandskapen från 1891 för att i stället ge sig stämningsmåleriet i våld. I Köpenhamnsskissboken finns ett blad, som visar att han till och med prövade Edvard Munchs symbolism i landskapstolkning — jag skall återkomma till detta skissboksblad i samband med Stockholmstiden, då Munchinflytandet även

Porträtt av
Boel Paulsson.
1894. (20)



kan konstateras i daterade oljemålningar. Men framför allt bör Julius Paulsen ha spelat in i de första stämningslandskapen. Liksom den skånske kollegan Albert Larsson och liksom senare August Johnsson länkades Anders Trulson i sitt landskapsstudium in på 90-talets vägar genom sådana förebilder av Julius Paulsen som »S:t Hans Nat over Kattegat», »Skolen i Høsterkøb», »De to Ege» eller »Aften efter Regn».

Vid sidan om detta skymningsstämda måleri, som alltså till och med kunde mängas med en droppe internationell symbolism, såg naturligtvis Anders Trulson åtskilligt annat i det tidiga 90-talets Köpenhamn. Främst måste han ha sett prov på tidens litterära idémåleri, som också det delvis gjorde anspråk på att kallas symbolistiskt. På den »Frie Udstilling» företrädde det främst av Agnes och Harald Slott-Møller samt Joachim Skovgaard. År 1894 visade denne sin mäktiga »Kristus i de dödas rike», vilken väckte ofantlig uppmärksamhet.³⁷ I August Johnssons svenska

akademistykke från 1897 spåras reminiscenser av Skovgaards duk, och tydligen har även Anders Trulson talat om den, när han kom till Stockholm. När »Palettskrap» i nummer 69 av år 1895 gör en skämtsam reklam för en fingerad konstskola, får Anders Trulson uppträda som föreläsare: »ämne för ett helt år blir Skovgaard». Men det finns inga spår av den store danske konstnärens figurkonst i Anders Trulsons eget måleri. Hans närmaste vänner voro litterära svärmare, men själv synes han icke ha lockats av 90-talets litterära idéinnehåll.

Däremot är det tänkbart, att Anders Trulson genom sin vän Gudmund Hentze fått intresse för den yngre danska symbolism, som samlade sig kring Johannes Jørgensens tidskrift »Taarnet».³⁸

Till denna krets hörde bland annat två unga Krøyererelever, Mogens Ballin och Gad Clement. Under åren närmast före 1890 hade de båda djupt gripits av det som fanns i Köpenhamn av fransk konst, främst Gauguin. Omkring 1890 hade de anlänt till Paris, där de kommo i kontakt med den franska syntetismen, dels sådan den framträdde hos holländaren Jan Verkade, i »Taarnet» presenterad som symbolismens förverkligare, dels sådan de mötte den hos Paul Serusier, vilken tillhörde Pont Avenskolans inflytelserikaste medlemmar. Mogens Ballin följde Jan Verkade till Italien, och vid sin återkomst intresserade han Johannes Jørgensen att starta »Taarnet» som en tidskrift för litterär och konstnärlig symbolism. Samtidigt återkom Gad Clement från Frankrike med ett fång oljemålningar och teckningar av dekorativ hållning. Han debuterade med dem på »Den frie Udstilling» 1893 och hans debut kom att verka som en kraftig reaktion mot den ännu härskande naturalismen.³⁹

Vid sin sida som symbolistisk banérförare hade han Ludvig Find. Också denne hade fått sin första utbildning hos Krøyer; dessutom hade han studerat den franska konst, som visades i Köpenhamn, samt läst symbolistisk litteratur. 1893 hade han sin egentliga debut i Kleis konsthandel, och den artikel, som då publicerades i »Taarnet», uppfattades allmänt som ett helt symbolistiskt program. Till de målningar, med vilka Ludvig Find



Konstnärens moder vid spinnrocken. Omkring 1894. (21)

väckte sensation, hörde ett stramt självporträtt i ren profil och en bild av en ung man i vid slängkappa framför en kastanj med stiliserat utbredda blad. Om Gad Clement betraktades som en föregångsman för de nya strävandena i Danmark, så kallades Ludvig Find i »Taarnet» en av symbolismens »yngste, naturligste og stærkeste Kunstnere».⁴⁰

Anders Trulson visste naturligtvis inte år 1893, att han fem år senare skulle möta Gad Clement och Ludvig Find på nytt, och att deras måleri då skulle verka direkt inspirerande på honom. Men det finns ett visst samband mellan de unga symbolisternas arkaism och Anders Trulsons intresse för de gamla mästarna. Det finns också mycket hos Ludvig Find — renheten i hans uppställningar, helheten i hans plan — som kan ha intresserat en yngling av Anders Trulsons typ. Här hade han sina jämnåriga i Danmark, och genom Gudmund Hentze hade han passersedel till dem. På vilka utställningar skulle han ha dröjt, om inte på deras?

Som en sällsam kontrast såväl till denna symbolism som till det mesta av Danmarks försynta måleri framstod under Anders Trulsons studietid konstnären Kristian Zahrtmann. Enligt vad kamrater från Stockholmstiden minns, talade Anders Trulson vid sin ankomst gärna om honom. Hans barbariskt lysande färgkonst och hans brutala naturalism har alltså redan nu gjort intryck på den unge svensken. Man kan, när man vet detta, en och annan gång få Kristian Zahrtmanns namn på läpparna när man ser Anders Trulsons Köpenhamnsaker — exempelvis porträttet av moster Boel med de kraftiga reflexerna i ansiktet. Anders Trulsons direkta samvaro med Kristian Zahrtmann kom emellertid först senare, och förhållandet mellan de två konstnärerna skall i samband därmed belysas.

Vidare hade Anders Trulson i Köpenhamn åtskilliga gånger tillfälle att se arbeten av Kristian Zahrtmanns elev Fritz Syberg.⁴¹ Denne utställde dels i Kleis konsthandel 1893, dels som debutant på »Den frie Udstilling» 1894. Båda gångerna dominerade den stora »Foraar», som på tidens utställningsväggar syntes drypa av jord och gödsel. Man vet inte, vad Anders Trulson av 1893 och 1894 tänkte om denna saftiga soliga skildring av trädgården med den violetta jorden, de blommande fruktträden, korsvirkesgården med sitt brunvioletta halmtak, den ljusblå vårhimlen. Han visste genom Vermehren och Skagenmålarna, att bönder, även från Tosterup, hörde till de acceptabla motiven. Men förstod han ännu, att Fritz Sybergs grepp om sin bygd var djupare och friskare än de andra friluftsmålarnas? Vi skola efter hand få se, att Anders Trulson hade en ovanlig förmåga att lagra upplevelser tills de döko upp inför den natur, på vilken de kunde tillämpas. Lagrade han på det viset Fritz Sybergs »Foraar» tills han många år senare först såg solen lysa över trädgårdsmästarens hus i Tosterup och sedan fruktträden blomma i Värpinge?

Uppbrott från Köpenhamn.

Anders Trulsons Köpenhamnstid, som jag härmed gått igenom, omfattade endast två och ett halvt år. Det var den 6 januari

1892 han skrevs in i Det tekniske Selskabs Skoler, och han var enligt kyrkoböckerna tillbaka i Tosterup den 17 april 1894.

När han kom till sin första storstad var han en outvecklad målargesäll med en kort tids undervisning hos Fredrik Krebs som enda konstnärliga underlag, men när han lämnade den danska huvudstaden var han en konstnär med konstnärsvänner och med en ytterst blygsam men likväl rätt markant produktion bakom sig.

Under sina studier i Köpenhamn hade han mött konstströmningar av skilda slag, och trots produktionens begränsning ur alla synpunkter har jag trott mig kunna utläsa åtminstone något om Anders Trulsons inställning till tiden ur den.

Som ung akademieleve hade han i första hand stannat inför sakens sakligheten i den traditionalism, som representerades av Frederik Vermehren, och via dennes genremåleri hade han upptäckt sin egen hembygd som motiv. Ett detaljrealistiskt porträttmåleri med dragning mot folklivsskildring är ett av studietidens resultat.

Därför gick han vägen mot ett mera direkt valörstudium, särskilt framträdande i några rödkriteteckningar från 1894. De markera hans kontakt med det danska 80-talet och Skagenskolan.

Men i porträttmåleriet liksom i ett par landskapsskisser märker man, hur Julius Paulsens och det begynnande 90-talets skymningsmåleri börjar spela in, hur färgen skuggas ner och hur valörspelet begränsas mot svart och vitt eller ledes in i galleridunklets bruna fåra.

Detta måleri slår dock aldrig över och blir litterärt. Anders Trulson lär känna jämnåriga danska symbolister, men det litterära 90-talet intresserar honom inte. Hans läggning kan snarare ha medfört, att han i opposition däremot intresserat sig för den fyenska bonderealismen, ehuru några tecken härpå icke synas i hans bevarade produktion från tiden.

Efter en sommarvistelse i Tosterup 1894 for Anders Trulson på hösten i sällskap med August Johnsson till Stockholm för att fortsätta studierna vid den svenska konstakademien. Varför

stannade han inte i Köpenhamn, där han så väl trivdes? Antagligen är orsaken den, att både de två kamraterna och Fredrik Krebs gripits av den allmänna ringaktningen för den danska akademien. De unga danska konstnärerna lämnade i skaror akademien och sökte sig till de fria studieskolorna. För ett par svenskar kunde det emellertid förefalla rätt vanskligt att nöja sig med utbildningen vid sådana mindre officiella institutioner. Om de inte funno sig tillrätta vid den danska akademien, låg det för dem närmast till hands att fortsätta vid den svenska. Efter att ha lärt känna det danska 90-talet skulle Anders Trulson alltså få möta också det svenska. Han skulle också i Stockholm möta den Rembrandt, som han varit på spåren i Köpenhamn.

Staden.

Hösten 1894 skrevo de två kamraterna från Köpenhamn in sig vid Akademien för de fria konsterna i Stockholm, och vid denna stannade de, Anders Trulson till våren 1897, August Johnsson till nyåret 1899.¹ Högt uppe på Söder, i det stora nya Gripsholmshuset Bellmansgatan 6 vid Mariahissen, skaffade sig de två Köpenhamnsvännerna sin ateljé: de voro nu två säkra artister med sin första huvudstad bakom sig och den andra för sina fötter. Rakt under fönsterrutorna hade de ett svenskt Montmartre av gulrappade 1700-talshus med fantastiska rökhuvar. Framför sig sågo eller anade de Slussen, Gamla Staden, Slottet och Kungsträdgården, där målarskolorna ännu höllo till i ateljéhuset, samt Rödbodtorget, där den nya akademibyggnaden vid deras ankomst till Stockholm reste sig som ett löfte — inflyttningen skedde 1895. Till vänster hade de utsikten över Riddarfjärden mot Norrmälarstrand, till höger Blasieholmen med Nationalmuseum och, bakom Kastellholmens tinnade torn, Djurgårdens grönska. Denna ateljé var något annat än det ombonade gavelrummet hos släktingarna i Köpenhamn, och detta festligt kuperade Sverige med vatten och holmar i försvinnande oändlighet — som Anders Trulson målade redan hösten 1894 — var den djärva kontrasten till Gammelstrand med sin lugnt rinnande kanal och sitt gemytliga torgliv. De båda kamraterna hade kommit till Bellmans stad, och den blev det särskilt, när August Johnsson i skymningen slog sig ned vid det stora fönstret med gitarren och sjöng i silhuett mot aftonhimlen. De hade kommit till Strindbergs Stockholm i inledningskapitlet till »Röda

rummet» med hela dess intensiva bohèmostämning. Och de hade kommit till 90-talets Stockholm, just när Eugène Jansson höll på att svepa det i drömmande sommarkvällsblått.

Den svenska kamratkretsen.

De två långa och ståtliga nya eleverna vid den svenska konstakademien hade tack vare sina erfarenheter från Köpenhamn större mognad än kamraterna i allmänhet, och det var inte svårt för dem att göra sig gällande såväl i arbetet som i kamratkretsen. Till de jämnåriga vännerna i Stockholm hörde bl. a. Olle Hjortzberg, Gunnar Hallström och Victor Lagerström, Lennart Nyblom, Torgny Dufwa, Knut Albert Borgh samt skulptörerna Erik Lindberg, Otto Strandman och Garibaldi Lindberg. Bland de kvinnliga eleverna märktes Ester Kjerner och Eva Bagge. Två andra skånska målare funnos inom akademien. Den ene var Ola Larsson, som hade kommit från Köpenhamn 1893 och gick på den svenska akademien till 1898; om han fick några närmare förbindelser med de två yngre skåningarna, är icke känt. Den andre var Herman Österlund, som kom in vid akademien 1896. Liksom Anders Trulson och August Johnsson var han elev från tekniska skolan i Lund, och i och med hans ankomst till Stockholm hade en Krebstrio bildats.² I huset Bellmansgatan 6 bodde tidvis Hallström och Garibaldi Lindberg, och dessutom Oscar Hullgren, vilken återkommit från utlandsresor våren 1895 och då gled samman med sina två skånska grannar.

Flera av dessa studiekamrater ha, kanske i något romantiserad form, skildrat akademitiden, och deras skildringar ge glimtar av en oskuldsfullt glättig tillvaro, i vilken umbäranden, arbete och rosenröda framtidsdrömmar blandades.³

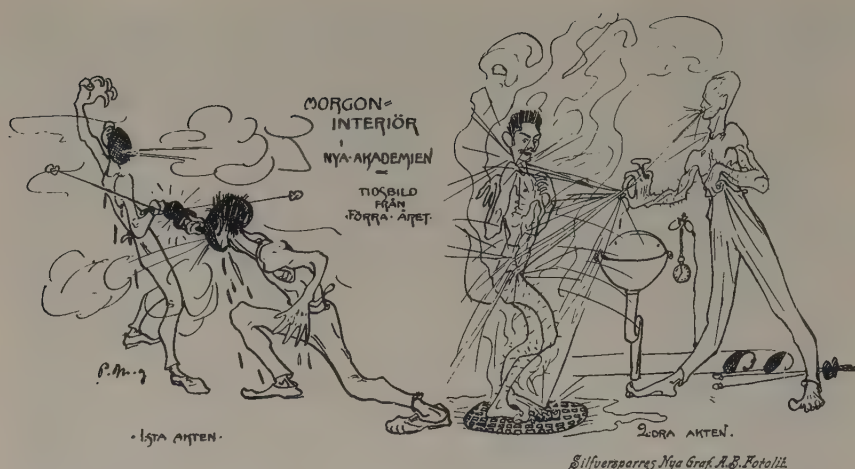
Till sin typ och sin läggning förändrade sig Anders Trulson föga trots den nya miljön och de nya kamraterna. Som svensk akademieleve möter vi honom på ett par gruppafoton, i två något medlidsamma karikatyrer av August Johnsson — tillhörande Malmö museum — och i det uttrycksfulla självporträttet från



Utsikt över Stockholms inlopp. 1894.

(22)

1895. Han är sig i stort sett lik från det Köpenhamnsfotografi, som togs av Gudmund Hentze våren 1894, lång, mager, blek, hjulbent, ansiktet inramat av det kolsvarta, lurviga håret. De stora blå ögonen se vänligt men vemodigt ut genom pincenén. Vännerna skildra honom som tyst och inåtvänd, ehuru han kunde flamma upp i barnsligt lössläppt glädje och någon gång till och med sjunga skånska visor. Han var inbunden, men glad i sällskap, säger Olle Hjortzberg, ärlig och redbar, betalade alltid igen sina småskulder, tillägger Victor Lagerström. »Han var en god och omtyckt kamrat, fri från allt snobberi, ordhållig, rätt-rådig och hjälpsam», meddelar Oscar Hullgren. Och ännu en akademikamrat, Torgny Dufwa, skriver: »Trulson hade växt upp i små omständigheter och hade det helt visst mycket besvärligt i flera avseenden, men han var en fin och försynt natur, stillsam och kanske litet grubblande. Han gjorde intet väsen av sig, men han hade en stark och utpräglad målarbegåvning.



Pelle Malmberg: Morgoninteriör i Nya Akademien. Ur Palettskrap 1896.

Både härför och för sin lugna humor var han högt uppskattad av kamraterna, som nog allmänt satte honom bland de främsta.» Till detta bör också läggas, att han, när han överhuvud yttrade sig, uppträdde med den största bestämdhet. Trots sin försynthet och tystlåtenhet förstod han att vinna respekt. Redaktionen av »Palettskrap» rekommenderar i n:r 70 bland boknyheterna verket: »Skämt åsido. Några ord, af behovet påkallade, af A. Trulson. Öfversättning fr. danskan.»

Tillsammans med August Johnsson gled Anders Trulson trots sin tystlåtenhet snabbt in i arbetet och kamratkretsen, och under de två första akademiären, 1894—1895 och 1895—1896, hör man inte talas om några besvärligheter. Victor Lagerström, August Johnsson och Anders Trulson brukade börja dagen med en promenad runt Djurgården, och klockan nio var man på akademien, där den första modellen ställdes. Arbetet pågick med en middagspaus hela dagen, och på kvällen tecknade man kroki, om man inte besökte den Tallbergska etsningsskolan. Efter slutad arbetsdag samlades man i skrubb fyra på Tennstopet vid Vattugatan, och när tobaksröken stod som tjockast ut genom dörren, kunde man därinifrån höra Anders Trulsons lugna, trygga och bestämda inlägg i konstdebatten eller August

Johnssons tenor, när han föredrog någon dansk visa eller en nyinstuderad Bellmansmelodi.

I vardagslag var livsföringen bland akademieleverna ytterst spartansk, och August Johnsson underlät icke att skryta därmed, när han under något sommarbesök i Köpenhamn träffade samman med de gamla danska vännerna. Ernst Køie minns hans skildring av, hur de två vännerna levde uteslutande på majsgröt och cacao, och Gudmund Hentze refererar berättelsen om, hur kamraterna bröto sig in på en torkvind och rev upp golvet för att få bränsle till ateljén. I stor utsträckning var detta artistiskt koketteri i ungdomligt glad bohêmostil. »Det gick ej an att en konstnär skulle ha mer än han nått och jämnt kunde klara sig. Nästan brist skulle råda. Bohêmeliv. Födan skulle vara knapp och frysa skulle de helst. Ofta förekom det, att ateljén var oeldad under vintern. Allt detta var självplågeri utan att vara nödvändigt», skriver Oscar Hullgren. Till »självplågeriet» hörde en god dosis friluftsliv och idrott. Gunnar Hallström och August Johnsson voro båda naturälskare och begåvo sig gärna på skidor med några limpor i ryggsäcken ut i Södertörns skogar för att försöka ställa en älg. Även Anders Trulson drogs in i detta friluftsliv, sågs på skridskor på Nybroviken och fäktade på akademien. En lustig teckning i »Palett-skrap» från 1896, utförd av Pelle Malmberg, visar i två akter en »Morgoninteriör i nya Akademien» med Anders Trulson och Victor Lagerström först i ivrig fäktning, därefter under lika ivrig duschning.

Denna spartanska och sportbetonade tillvaro krävde givetvis sitt komplement, och upptågen av olika slag utgöra en väsentlig del av kamratminnena från akademitiden. August Johnsson var i allmänhet initiativtagaren och den borne ledaren, men också Anders Trulson deltog på sitt stillsamt gladlynta sätt. Till de festliga avbrotten hörde ett och annat besök på Bellmansro, där man slog käglor, eller på Hamburger Börs, dit man efter perioder av svält och inskränkning gick för att ta igen sig, när pengarna kom. Anders Trulson satte vid sådana tillfällen i sig sin »Chateau-



Ateljén i Gripsholmshuset omkring 1896.

Foto.

*I bakre raden från vänster: Aug. Johnsson, Victor Lagerström, Otto Strandman, Herman Österlund.
Sittande på golvet: Otto Strandmans hustru. Stående till höger: Anders Trulson.*

briand liten» med sådan snabbhet, att han fick tillnamnet »Biffsteksslukaren». Varje vecka ordnades dans på akademiens skolateljéer, och här dansade och svettades den unge Anders Trulson. Vid julbalen 1896, då Anders Trulson var marskalk, presenterade akademikamraten Knut Albert Borgh de båda skåningarna för sina systrar, flickorna Borgh, och de gled därmed in i den krets, som brukade samlas i det Borghska hemmet vid Skeppargatan och ute på sommarstället Skuggan vid Fiskartorpet på Djurgården. Dit hörde Victor Lagerström, Alfred Bergström, sångare liksom August Johnsson, samt bröderna Emil och Bernhard Österman. Om en annan konstnärskrets berättar Olle Hjortzberg. Anders Trulson, August Johnsson, Gunnar Hallström, Lennart Nyblom och Paul Larsson Palm, vilken dog tidigt, bildade under akademiåren ett S:t Lucasgille, som sammanträdde i en särskild lokal vid David Bagares gata och organiserade sig som ett skrå med sammanträden, ålderman

och efterföljande anspråkslösa gilleshögtidligheter. Sammanträdesrummet var inrett med gotiska möbler, tillverkade av medlemmarna själva, och något av på en gång medeltida och prerafaelitisk anda synes ha svävat över det hela. Slutligen utgjorde ateljén på Bellmansgatan 6 en omtyckt samlingsplats för ungdomarna, särskilt när August Johnsson hemifrån hade fått sina i kamratkretsen berömda sändningar av honung, smör, skånskt bröd, ostar, skinkor och vilt. Det finns ett unikt foto från en sådan fest på ateljén, taget tidigast våren 1896, då Herman Österlund införlivats med kretsen. Fotografen har stått vid fönstret och man ser större delen av det ljusa rummet med väggarna tapetserade med studier och reproduktioner och August Johnssons uppstoppade örn svävande i taket. August Johnsson, ännu utan skägg, Victor Lagerström, Otto Strandman och Herman Österlund sitta, alla utklädda, i en dekorativ rad, och framför dem på golvet har fru Strandman tagit plats. Anders Trulson står i svart bonjour och kalott i förgrunden till höger och föreläser under stora gester ur någon bok för de församlade. Det gamla fotot för oss rakt in i den miljö av studium och ungdomsglädje i förening, som åtminstone under de första åren satte sin prägel på Anders Trulsons Stockholmstid.

Vid den svenska konstakademien.

I Sverige hade — säger Victor Lagerström — opponentutställningen 1885 kommit som en frisk fläkt, och den generation, som gick vid akademien vid 90-talets början, kände sig ännu i första hand som förvaltare av friluftsmåleriets arv. Mycket riktigt finner man också bland de många reproduktionerna på väggen i Anders Trulsons och August Johnssons ateljé ett av den franska naturalismens banbrytande verk, Bastien-Lepages middagsätande bondfolk på dikesrenen vid sädesfältet. Nedanför ser man, åtminstone om man använder förstoringsglas, ett antal landskapsstudier med låg horisont under hög himmel, tillämpningar i naturalistisk anda ute i naturen, av vilka åtminstone

en, Upsala högar, enligt Herman Österlund är utförd av Anders Trulson. Redan hösten 1894 utförde Anders Trulson en eller flera valörkänsliga Stockholmsutsikter och på beställning målade han 1896 på Tosterup ett porträtt av den då 10-årige greve Gösta Carl Albert Ehrensvärd i sjömanskostym — också det ett exempel på ett naturalistiskt måleri, i vilket ljusspelet över den vita blusen givit konstnären tillfälle att leka med dagrar och reflexer.

Undervisningen inom akademien i Stockholm präglades i stort sett av samma naturalistiskt sakliga anda. Lärarna voro mindre hatfullt inställda mot Frankrike och mindre traditionsbundna än den konservativa flygeln i Köpenhamn, och stilidealen lågo närmast i linje med den danska Skagenskolans. En stor del av Sveriges blivande konstnärer funnos ännu bland akademiens elever, även om Konstnärsförbundets skola redan var en farlig konkurrent. Akademiens fruktade direktör var Georg von Rosen, vilken i modellskolan gick omkring och rättade med pariserblått.⁴ Som lärare i figurteckning fungerade professor Gustaf Cederström med Axel Kulle som medhjälpare, landskapskolan förestods av Per Daniel Holm och som professor vid modellskolan tjänstgjorde jämte direktören från och med 1895 Julius Kronberg, som då efterträdde Carl August Malmström. Våren 1895 började dessutom inom akademien Axel Tallbergs etsningsskola, som besöktes talrikt och blev av grundläggande betydelse för en svensk etsningskonsts utveckling.⁵

I valet mellan landskapsskolan och modellskolan föredrogo givetvis både Anders Trulson och August Johnsson modellskolan, och de började alltså ungefär som i Köpenhamn med teckning efter »skulptur och draperi» för Axel Kulle och Gustaf Cederström. Av August Johnssons hand finns en schvungfullt utförd kolteckning efter Sergels »Faunen», signerad »november 94» och kontrasignerad av Gustaf Cederström. Efter ett år flyttades båda upp i högre klassen, och därmed började målningen efter levande modell på förmiddagarna, tecknandet, senare kompletterat med etsandet, på kvällarna. En stor, om-

sorgsfullt utarbetad kvinnoakt i kol är utförd i februari 1896 av Anders Trulson under Julius Kronberg, och på interiörfotot från ateljén i Gripsholmshuset skymtar man till höger en rad modellstudier, som icke överensstämmer med August Johnssons siriligare stil från bevarade modellteckningar och därför böra vara utförda av Anders Trulson. En mjukt utförd Leonardoinspirerad etsning, tekniskt sett sprödare än Anders Trulsons etsningar från det senare skedet i hans liv, torde vara ett minne från arbetet i Tallbergs etsningsskola, och därtill måste åtminstone en av Anders Trulsons många kända men odaterade och osignerade akter i olja föras till akademitiden. Det är en manlig helfigur i Malmö musei samlingar skickligt genomförd men försiktigare än konstnärens senare modellmålningar; man lägger emellertid märke till en viss knyckighet i konturen och till den klara och bestämda planfördelningen i själva måleriet. Vi skola, när vi ställas inför de målningar, som Anders Trulson under dessa år utförde utanför akademien, förstå, att denna temperamentsfulla knyckighet redan är ett karaktärsdrag hos konstnären, men vi skola då också se, att den bevarade akademiakten icke åskådliggör den svenske akademieleven då han var som bäst. Huvudsaken är emellertid ännu så länge, att han arbetade med glädje och framgång. Kamraterna berömma hans modellmåleri och framhålla den intensitet, med vilken han gick till arbetet. »Trulson var en flitig elev och försummade aldrig en lektion. Han tecknade och målade sina modeller djärvt och brett», skriver Oscar Hullgren, och Victor Lagerström påminner om hans sätt att måla i korta hugg, vilket han var ensam om i kamratkretsen. Torgny Dufwas omdöme, att Anders Trulson ägde en »stark och utpräglad målarbegåvning», måste vara grundat huvudsakligen på vad han sett i modellskolan, och likaså Olle Hjortzbergs uttalande, att Anders Trulson redan nu framträdde som en djup konstnärsnatur. Julius Kronberg hade enligt Herman Österlund alltid Anders Trulson i gott minne och brukade senare fråga, hur det gått för honom, och till och med den aristokratiska Georg von Rosen synes till en början inte

ha haft något emot kuskpojken från Skåne. Våren 1896, innan August Johnsson ännu fått någon utmärkelse, belönades Anders Trulson med lovord och 100 kronor.

Inför Rembrandt.

Det direkta studiet inom akademien var emellertid icke den viktigaste behållningen av Anders Trulsons Stockholmstid. Tvärs genom akademiskt modellstudium och naturalistiskt friluftsmålari fullföljer han envetet den väg, på vilken Fredrik Krebs, holländarna på Kunstmuseet i Köpenhamn samt Julius Paulsen och Hammershøi redan tidigare lett in honom. I det konsthistoriska galleriet på hans ateljé representerar Bastien-Lepage tämligen ensam friluftsmåleriet. Reproduktionssamlingens tyngdpunkt ligger inom ett helt annat område. Icke alla av reproduktionerna kunna klart urskiljas, men i varje fall finns bland dem — utom Leonardos Mona Lisa — framför allt Rembrandts självporträtt från Louvre samt Rembrandts porträtt av en gammal kvinna och »Kökspigan», de senare ur Nationalmusei samlingar. »De gamla mästarna voro hans älsklingstema, framför allt holländarna och främst Rembrandt», skriver Oscar Hullgren.

Följaktligen har Anders Trulson efter ankomsten till Stockholm tämligen snart gått upp till Nationalmuseum, och hans upplevelse av Rembrandt där blev så stark, att den kom att sätta sin prägel på de två närmaste årens produktion, men också på hela Anders Trulsons senare måleri.⁶

På ett helt annat sätt än Emausscenen i Köpenhamn är Rembrandts »Sammansvärjningen» i Stockholm ett färgdrama. Här finns det magiska ljuset i fallande och stigande rytm. Här finns färgklangen med dess röda, dess glittrande guld, dess vita i duktyget, dess bleka ansikten. Här finns Rembrandts breda penselteknik, hans våldsamma, formupplösande och ändå formskapande angrepp mot duken. Här finns också, mitt i ljusdunklet, Rembrandts stofflighet, påtaglighet, blodfullhet. Männena på detta bildfragment äro icke sköna, utan fula, men de äro

*Kökpigan.
Kopia efter Rembrandt.
Omkring 1895. (26)*



stora, monumentala och i högsta grad verkliga. Anders Trulson bör i »Sammansvärjningen» ha mött både Rembrandts färg och ljusdunkel och Rembrandts verklighetssyn, läran om det fulas skönhet genom färgen. Detta måste ha varit hans två grundläggande upptäckter inför Rembrandt.

Anders Trulson anhöll att få kopiera »Sammansvärjningen» och erhöll tillåtelse. Han klarade på intet sätt uppgiften, även om det är tydligt, att han uppfattade, inför vilka problem han stod. Hela kompositionen är hos akademieleven hårt genomtecknad, och av Rembrandts ljusgenomskinlighet finns mycket litet kvar. Enligt en uppgift av Louis Nilsson målade Anders Trulson även ett litet utsnitt av den stora duken, och här lär han bättre ha fått fram något av den verkliga Rembrandt.

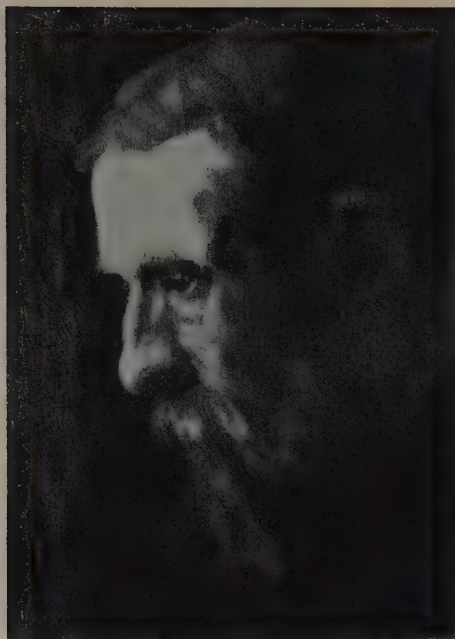
Naturligtvis måste vi förutsätta, att Anders Trulson gått vidare till Rembrandts andra arbeten på Nationalmuseum. Framför allt stannade han inför »Kökpigan», och när han nästa gång vågade försöket att kopiera Rembrandt, valde han

denna målning. Det måste ligga ganska lång tid mellan kopian av »Sammansvärjningen» och den av »Kökspigan», och konstnären har inte försummat sitt Rembrandtstudium under mellantiden. »Kökspigan» är utförd med mycket större skicklighet och mycket kunnigare färgbehandling än »Sammansvärjningen». Kopian är givetvis torrare än originalet, och måhända äro detaljerna något mera petigt utförda. I själva kontureringen liksom i ansiktets skuggor och i högra handens teckning märks Anders Trulsons tendens mot det knyckiga och kantiga. I färg har konstnären i stort sett uppfattat originalet riktigt, ehuru han inte lyckats genomföra sitt måleri så fullständigt i varma färger som Rembrandt själv. På originalet har exempelvis till och med »Kökspigans» nästipp målats varm, på Anders Trulsons kopia kall. Medan »Sammansvärjningen» med sina tunna lasyrfärger som helhet är genomandad av det rödbruna ljusdunklet, bygger »Kökspigan» på kontrasten mellan det djupt bruna i fönsteromramningen och det lysande vita och varmt röda i ansikte och dräkt. Denna färgklang var lättare att förstå, lättare att kopiera och lättare att föra vidare än »Sammansvärjningens», och därför blir det till »Kökspigan», som vi oftast komma att återvända under vår behandling av Anders Trulsons senare måleri. Båda kopiorna betydde emellertid så mycket för konstnären, att han under sin Lundatid hade dem upphängda i sin ateljé.

I spåren på Rembrandtkopiorna följde omedelbart en liten produktion. Fullt och okritiskt försjönk akademieleven i sin beundran för mästaren. Hans konst tillfördes därigenom nya värden, men han råkade in i ett maner, som han skulle få mycket svårt att komma ur.

Redan från 1895 finnas flera signerade och årtalsdaterade dukar i klar Rembrandtstil. Konstnären utförde under denna sommar ett profilhuvud av fadern, som han själv kallade »Huvud i Rembrandtstil»: den gamle kusken med sitt skägg är här en Rembrandtprofet, vars ljusblå ögon egendomligt sticka av mot

*Huvud i
Rembrandtstil.
1895. (28)*



det varmt gulbruna och brunröda.⁷ Vidare målade han ett litet bruntonigt landskap med solfläckar över gröna och gula fält — »Landskap från Tosterup, skymning» — vilket avgjort skiljer sig från Köpenhamnstidens stämningslandskap genom sin tyngre och mera galleribruna färgskala; till landskapets komposition återkommer jag i annat sammanhang. Slutligen hör till årets målningar det självporträtt, som ger Stockholmstidens Anders Trulson bättre än någon beskrivning. Det är en bröstbild med gråbrun fond. Ansiktet är upplagt i varmt brunrött med korta kraftiga penselhugg, formen är given med kantig kraft, linjerna äro brutna i vinklar, och färgen ligger på sina ställen, särskilt där ljuset bryts, i saftiga fyrkantiga fläckar. Den grå slipsen består av fyrkantiga kristaller, mosaikaktigt lagda intill varandra. Också detta självporträtt är klart Rembrandtpåverkat. Men i den expressiva kantigheten, den ivrigt korthuggna touchen och de fräna men saftiga färgerna, som bryta sig fram ur det bruna, finns den personliga ansatsen, genom vilken Anders Trul-

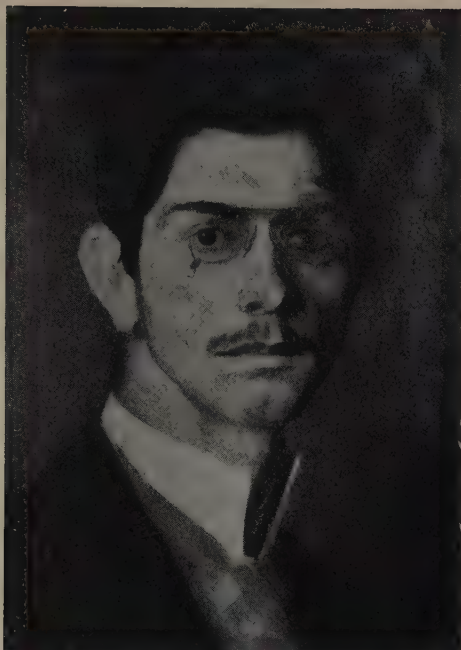
son även under sitt starkaste Rembrandtskede lyfter sig över imitationen.

Även under somrarna 1896 och 1897 fortsatte Anders Trulsons brunmåleri, ehuru han nu hade intrycken av Rembrandt på något större avstånd och sökte knyta samman naturupplevelse och galleriupplevelse. Från 1896 finns ett stort landskap, »Allé», med en gråbrun väg, som för fram genom en skog med tung svartgrön grönska, samt ett par mindre, brunsvarta landskapsstudier med karmosinröda solnedgångshimlar. Från 1897 finns en utsikt över Sofielund med ett galleribrunt skimmer över fälten. Rembrandtinspirationen lever även i ett porträtt av folkskolläraren Lars Lovén, som enligt uppgift av dennes son är utfört 1896 på hösten. Lars Lovén utexaminerades våren 1896, och blev sedan för ett år Johan Schultz efterträdare i folkskolan i Tosterup.⁸ Den unge läraren med det bakåtstrukna håret och den lilla bruna mustaschen står i svart kostym framför en väggkarta över Sverige, som är varmt brungul med blåa sjöar. Porträttet är tämligen grovt utfört i övervägande bruna färger. Det hör till Rembrandtserien, men samtidigt förebådar det det bygdegalleri, som närmast skulle följa i Anders Trulsons måleri. Som skånskt bygdeporträtt utgör det en motsvarighet till Ola Larssons berömda porträtt av folkskolläraren i Vemmenhög i Malmö musei samlingar.⁹

Anders Trulsons Rembrandtkopior och hans egna små studier i Rembrandtstil äro i de flesta fallen obetydliga som konstverk. Men han blev som mogen konstnär trogen de ideal, han ställt sig i och med dem. Han stod genom hela sitt liv kvar på Rembrandtflygeln i den svenska traditionen och på Rembrandtflygeln i sin svenska generation.

Genom »Sammansvärjningen» hade Rembrandt satt sina märkliga spår redan i den svenska förromantikens måleri — i Pilos kröningstavla, i Elias Martins konst och i Per Hörbergs kyrkomålningar. Med 1800-talet kom en fortsatt och förnyad Rembrandtvåg, som kulminerade i Johan Fredrik Höckerts

Självporträtt.
1895. (27)



»Slottsbranden».¹⁰ Den som därefter räddade det svenska Rembrandtstudiet över naturalismens decennier och vid 90-talets inbrott stod som den store företrädaren för Rembrandt-traditionen var Ernst Josephson.¹¹ Redan 1874 kopierade han i Stockholm »Anastasius», »Lisbeth» och »Kökspigan», och 1876 utförde han i Haag och Amsterdam en rad Rembrandtkopior, av vilka den märkligaste var »Klädeshandlarna». Vad han än sedan upplevde av italienskt, spanskt och franskt måleri — det var dock Rembrandt som hade frigjort hans färg, och det dröjde något av Rembrandt över hans måleri ända fram till »Spinnerskan» av 1887. År 1893 ordnade kamraterna i Stockholm en representativ utställning av hans verk, och här intog den stora Rembrandtkopian från Amsterdam en framträdande plats. Den inköptes och skänktes till Konstakademien, och här fanns den alltså under Anders Trulsons tid som ett föredöme och en eggelse. På Nationalmuseum kunde Anders Trulson finna Ernst Josephsons porträtt av journalisten Renholm och av Allan

Österlind — om det senare säger Karl Wählin, »att färgerna äro lyckligt funna reflexer från Rembrandts palett». På Stockholmsutställningen 1897 fanns en Ernst Josephsongrupp om fjorton dukar, och om Anders Trulson var kvar i huvudstaden så länge att han såg denna utställning, kunde han där komplettera sin kunskap om tidens störste kolorist i Rembrandts anda.¹²

Jag har intet dokumentariskt belägg för att Anders Trulson som akademieleev särskilt stannade inför Ernst Josephson. Men över stora delar av den skånske konstnärens produktion efter sekelskiftet dröjer det en ton, som oemotsägligt påminner om denne. Dessutom komma vi att möta porträtt av Anders Trulson, som i arrangemanget och i stoffbehandlingen äro besläktade med Ernst Josephsons. De koloristiska överensstämmelserna äro av allmän art och kunna bero på bådas studium av Rembrandt. Men de vid olika tillfällen återkommande överensstämmelserna i porträtten utgöra bevis för att Anders Trulson direkt sett och lärt av Ernst Josephson. Han har i någon mån knutit an till den svenska Rembrandttraditionen och dess största företrädare under epoken närmast före hans egen.

Också i 90-talet fanns det ett starkt drag av galleriinspiration. Till att börja med omfattade det främst de tidiga italienarna, Dürer och Holbein samt de primitiva holländarna. Men efterhand kom det åter att sträcka sig fram till 1600-talets holländare och Rembrandt. Ute i Europa levde romantikens Rembrandtbeundran ohämmad hos Franz von Lenbach i München, kring vilken en stor skara efterföljare skockade sig.¹³ Om Anders Trulson såg Stockholmsutställningen 1897 kunde han där också beundra Lenbachs porträttkonst.¹⁴ Det europeiska Rembrandtintresset hade vid denna tid fått ännu en stark impuls genom Julius Langbehns »Rembrandt als Erzieher» från 1890, vilken spriddes i massupplagor. Sekelslutets Rembrandtvåg kulminerade slutligen i den stora Rembrandtutställningen i Amsterdam 1898.¹⁵

Jag har antytt, att Anders Trulson måste ha mött denna Rembrandtvåg redan i Köpenhamn. Bland de unga i Sverige

synes han däremot till en början ha stått tämligen ensam i sin Rembrandtbeundran. Enligt Gunnar Hallström var han den ende i akademikretsen, som kopierade Rembrandt, åtminstone för studiets egen skull. Victor Lagerström berättar, att akademieleverna till och med roade sig med att gå upp och förakta Rembrandt: »Konservator Holm — professorn i landskapsmålning — kom en gång förbi och frågade vad man gjorde här. 'Vi tittar på Rembrandt' — 'Rembrandt, ja, det är inte så tokigt', sa Holm om Rembrandt, vilket blev ett ordspråk inom akademikretsar.»¹⁶

Emellertid blev efterhand Rembrandtintresset allt större även i det svenska 90-talet. Konsthistoriskt kan man följa utvecklingen i John Kruses Rembrandtstudier. Han hade upplevt »den store holländske ljusdunkelkonstnären» i Kassel 1893, studerade ingående Amsterdamutställningen 1898 och blev 1907 äntligen färdig med den första svenska Rembrandtboken.¹⁷ Men konstnärerna voro snabbare. Richard Bergh såg utställningen i Amsterdam, skrev vid återkomsten sin inspirerade uppsats om Rembrandtfärger och påbörjade därefter under intryck av holländska grupporträtt sin duk »Konstnärsförbundets styrelse».¹⁸ Från och med 1897 finner Johnny Roosval till och med hos Anders Zorn ett ökat intresse för gamla mästare, och samtidigt märker man hos de yngre en allt starkare dragning mot gallerierna.¹⁹ Stipendiatbrevens från 90-talets andra hälft handla i stor utsträckning om museibesök, och resenärerna äro minst lika entusiastiska inför den nederländska konstens mästerverk som inför italienarna.²⁰ Bland Anders Trulsons akademikamrater blevo de två målarinnorna Esther Kjerner och Eva Bagge karakteristiska representanter för ett galleriinspirerat måleri, och när Emil och Bernhard Österman vid sekelskiftet framträdde som färdiga porträttmålare, hade deras måleri ofta en starkt holländsk prägel: på Svenska konstnärernas förenings utställning 1898 visade exempelvis Emil Österman en holländsk »Gammal fru», och Bernhard Österman ett »Porträtt av fröken G.», i vilket intryck från Whistler vävts samman med minnena från hol-

ländska porträtt.²¹ Det bästa exemplet på direkt Rembrandt-måleri efter Anders Trulson ger emellertid David Wallins konst.²² Ett par år yngre än Anders Trulson gick denne på konstakademien vid sekelskiftet. När han framträdde som mogen konstnär, var det helt den brungyllene galleritonen som präglade hans konst. Hans stipendiatbrev från 1909 är en lika högstämd lovsång över Rembrandt som hans porträtt av Georg von Rosen från samma år.

Intryck från Konstnärsförbundet.

Hur starkt Anders Trulson än hängav sig åt sin Rembrandt-beundran och hur bestämt han därmed valde sin plats på en flygel i det svenska måleriet, måste han dock ha stått i kontakt även med de andra tidsrörelser, som gävo sin prägel åt 90-talet. Hans små studier från akademiåren ge oss även på dessa punkter stundom tillfälle att registrera, vad han direkt stannade inför. Men i andra fall lagrade han — som jag redan tidigare antytt — sina intryck för framtiden utan att några omedelbara bevis för upplevelsen finnas i behåll. Bilden av hans utveckling skulle bli ofullständig och missvisande, om man inte antydde riktlinjerna för den stilepok, som han måste ha sett växa fram under sina Stockholmsår, antingen den omedelbart reflekterats i hans egna bevarade teckningar och målningar eller den först kan spåras i hans produktion från senare år.

Richard Bergh har ofta framhållit, att det svenska måleriet omkring 1890 lösgjorde sig från sitt starka beroende av den franska konsten, och Konstnärsförbundets ledande kritiker, Tor Hedberg, upprepade bland annat 1901, att »fransmännen icke längre intaga den ledareplats inom konsten, som för ännu ett årionde sedan med all rätt tillerkändes dem».²³ Men ingen av de båda författarna har meddelat, vilka internationella källor, som under 90-talet fingo ersätta de franska. I stället ger konstakademiens sekreterare, Ludvig Looström, i ett temperaments-

fullt uttalande av 1896 besked härom. Efter att ha fullgjort sina skyldigheter mot en symbolistutställning i Paris utbrister han: »Men vi få ej längre dröja i detta qvalm, utan draga mot München, der friskare fläktar möta oss såväl i utställningen i Glaspalatset som i secessionisternas ypperliga utställning, som trots sin rikhaltighet lämnar föga medelmåttigt.»²⁴

Georg Nordensvan har preciserat detta uttalande genom att i »De bildande konsternas historia» från år 1900 sätta Arnold Böcklins »Dödens ö» som vinjettbild över kapitlet om sekelskiftets konst.²⁵ I denna berömda målning räcker den germanska romantiken tvärs över naturalismen handen åt sekelslutets nya romantik. Dess stämning av skymning och död och dess fantasi-fulla stilisering av människor, arkitektur och träd väckte en beundran, som svårligen kan överskattas. Kring och efter Arnold Böcklin växte i första hand fram det tyska måleri, som representeras av namn som Anshelm Feuerbach, Hans Thoma, Hans von Marées, Max Klinger och Franz Stuck. Men Arnold Böcklins konst måste också ha spelat in i den engelska prerafaelismen, till vilket den utgör en parallell, och den måste till och med ha haft en viss betydelse för sekelslutets franska måleri. Även för det svenska 90-talet måste »Dödens ö» och allt det, som i Tyskland växte fram kring denna målning, ha haft en mycket stor betydelse.

Sannolikt visar man detta bäst genom att följa prins Eugens utveckling, sådan den speglar sig i hans utgivna brev.²⁶

År 1883 hade prins Eugen inför sin gamle lärare Hans Gude försvarat Böcklins »Dödens ö», och 1892 upplevde han för första gången denna målningssammanställning av klassicerande arkitektur och stilsedrade cypresser i den norditalienska verkligheten och skrev därom. Nästa år målade han själv i Sverige de nordiska cypresserna, popplarna, på Sundbyholm: »Motivet med popplarna har något romantiskt för att inte säga Böcklinskt, över sig. Egendomligt nog var det samma sommar som Dick Bergh målade sina popplar i Visby, utan att vi visste av varandra.» År 1894 tog prins Eugen vägen till Italien över Mün-

chen: »På secessionen funnos taflor af en Thoma, sträng och äkta tysk. Af Böcklin gamla framletade saker, ej prima vara. Stuck, som jag tyckt bra om i reproduktioner, *bra* men *ändå* . . . jag börjar förlora tron på honom; han är för mycket faiseur.» Resan fortsattes till Venedig, och prinsen besökte Campo Santo: »Vi gingo der alldeles ensamma mellan cypresser och grafvar, der chrysantemer blomstrade och lyktor och ljus brunno, enstaka och i klungor, glänsande som lysmaskar i gräset. I tystnaden hörde man bara vattnets skvalp utanför muren och ljudet af våra egna steg. Det är nog en sådan stämning som inspirerat Böcklins 'Toteninsel' och kanske också Sjögrens 'I dödens tysta tempelgårdar'.» Prins Eugen for hem över Ryssland, men stannade också i Berlin »för att få några kraftiga intryck af verkligt god konst, som jag sedan får lefva på när jag kommer hem». Han återvände till Sverige och målade 1895 »Molnet», i vilken han numera även själv klart ser inspirationen från Max Klinger. Två verk från 90-talets senare del visa utmärkt väl, hur upplevelsen av »Dödens ö» alltjämt levde vidare i hans måleri. Hans nattbild av Stockholms slott är en stor skymningsstämd Böcklinsk vision och i hans Hagatriptyk i Operan finns hela Böcklins förening av klassicerande arkitektur och stiliserad växtlighet i olympiskt solsken.

Naturligtvis finns det också starka inslag av franskt och även av engelskt både i prins Eugens måleri och i den svenska 90-talskonsten för övrigt. För den, som ur vidare synpunkter än här tar upp 90-talets stilproblem, blir det en uppgift att avgöra, hur mycket Arnold Böcklins »Dödens ö» och det efterföljande tyska måleriet betytt för svenskarna, hur mycket de fått från annat håll och i hur hög grad de själva varit impuls-givande. Jag återkommer till detta problem i samband med Anders Trulsons resor i Europa, och skall då även med ytterligare exempel antyda Sveriges ställning till de internationella stilströmningarna. Det kan emellertid redan nu fastslås, att Anders Trulson under sina Stockholmsår medvetet eller omedvetet blivit orienterad mot Tyskland, ej mot Frankrike.

Försöker man något närmare gruppera det svenska 90-talsmåleriet, finner man att det i stort sett gått fram på just de två linjer, som exemplifieras av prins Eugens nattliga slottsbild och hans Hagatriptyk med sin solbelysta arkitektur. Anders Trulson måste i Stockholm ha mött dels 90-talets skymningsmåleri, dels dess stiliserade landskaps- och figurkonst. Hur kan han som akademielev ha ställt sig till dessa båda stilriktningar?

Skymningsmåleriet kom vid övergången från 80-tal till 90-tal som en sakta smygande reaktion mot naturalism och impressionism, och det förde snart till blånande skildringar av den svenska sommarnatten. Redan här kan »Dödens ö» ha spelat sin roll, men det brukar anses, att de direkta källorna funnos i Frankrike. Viktigast var Puvis de Chavannes gråstämda monumentalkonst, som vann svenskarna även genom sin arkitektoniska resning, samt den franskskolade James Mc Neill Whistlers lyriskt musikaliska tonmåleri, vilket i samtida skildringar gives en plats i jämbredd med Puvis de Chavannes konst. Därtill brukar i första hand nämnas Jean Charles Cazins månskensstycken, Eugène Carrières diffusa måleri i glänsande grå- och brundunkel och Albert Besnards natteffekter med sina något djärvare ljusmotsättningar.²⁷ Försiktigt mängdes skymningsmåleriet också med element från fransk syntetism och symbolism. Detta svenska skymningsmåleri utgjorde en motsvarighet till Julius Paulsens måleri i Danmark. Skillnaden ligger däri, att Julius Paulsen gick mot varma färger, svenskarna mot kalla. Anders Trulson var i sitt Rembrandtmåleri just så diffus som de svenska skymningsmålarna, men med sina utgångspunkter dels hos Julius Paulsen, dels i gallerikonsten, gick också han mot en varm färgskala.

Under 90-talets första år voro bland annat Karl Nordström, Eugène Jansson och Nils Kreuger representanter för detta diffusa skymningsmåleri — Karl Nordströms »Fåfängen» i Göteborgs museum från 1891. Men när Anders Trulson kom till Stockholm hade deras måleri redan börjat få sin stoltare resning. Karl Nordström gick i spetsen med »Påskeld» från 1893 och »Var-

bergs fäste» från 1894. Men de andra följde snart efter. Eugène Janssons 90-talsstil kan anses vara utbildad 1894 och Nils Kreugers omkring 1896. Hos alla tre kan monumentaliserings-tendensen föras tillbaka till tre internationella källsprång: Gauguin, van Gogh och Munch. Redan Richard Bergh framhåller, vad Gauguin betytt för Karl Nordström; 1893 köpte han dessutom i Köpenhamn en Gauguintavla på »Den frie Udstilling».²⁸ Men därtill måste man påpeka, att Karl Nordströms färghållning och teknik snart fick väl så mycket karaktär av van Gogh som av Gauguin, och att hans rytm redan 1894 påminner om Munch. Under 90-talets andra hälft tycker man sig finna drag av van Gogh även hos Nils Kreuger, och efter hand blir han 90-talets förvaltare av van Gogharvet, låt vara att det hos honom stelnar och blir en nästan schablonartad ornamentstil.²⁹ Munch återfinner man däremot framför allt hos Eugène Jansson. Efter Berlinutställningen 1892 var Munch väl känd och livligt diskuterad, och hösten 1894 kom utställningen till Stockholm, där den visades hos Blanchs. Vid samma tid kan Munchrytmen registreras hos Eugène Jansson.³⁰ Hans färgskala och hans teknik visar också tidigt sin släktskap med Munch, sådan denne framträder exempelvis i »Vampyr» i Göteborgs konstmuseum.

På ett intressant sätt har Anders Trulson redan tidigt tagit ställning till denna rytmiska strömning inom 90-talets skymningsmåleri. På ett uppslag i slutet av den bevarade Köpenhamns-skissboken finns ett landskapsutkast, på båda sidor omgivet av teckningar av ofrånkomlig tidig 90-talskaraktär. Under landskapsteckningen står med stora klumpiga bokstäver ordet »Symbolik». I några sugande heldragna Jugendlinjer har konstnären antytt kurvaturen av en strandremsa. På andra sidan vattendraget har han i nerskuggad silhuett ställt ett skogsbryn, vars kontur han försökt syntetisera på ett tämligen primitivt sätt. På samma uppslag finns till höger ännu ett försök att i en enda sammanfattande och förenklad linje teckna silhuetten av skogsbrynet.

Denna lilla teckning utgör ett av bevisen för att den unge Anders Trulson velat pröva 90-talets Munch. Särskilt påminner skissboksstrecken om Munchs »Jalousie» från 1891 — som skars i trä 1894 — en buktande strandlinje, ett skogsbryn på andra sidan, rytmiskt sugande linjer, en symbolmättad stämning, som hos Munch dessutom understrykes genom figuren.³¹ Naturligtvis behöver det icke vara just denna komposition av Munch, som Anders Trulson sett, men han måste i reproduktion eller original ha känt till Munchs arbeten från den tid då denne blev ryktbar genom utställningen i Berlin, innan han kunnat fästa sina linjer på skissboksbladet.

Särskilt intressant är det att kunna konstatera, att Anders Trulsons registrering av Munch icke ägt rum omedelbart, på någon utställningsrond eller vid bläddringen i någon tidskrift, utan att den skett under en sommarvistelse ute i den skånska naturen. Motivet är nämligen sett från strandbrinken ett stycke ovanför Nybroåns utflöde i Östersjön några kilometer söder om Anders Trulsons morföräldrahem i Stora Köpinge. Konstadepten har gått och burit upplevelsen inom sig tills han inför ett stycke böljande skånsk kust har slagits av riktigheten i norrmannens natursyn och låtit hans måleri få sin lilla tillämpning. Förfaringssättet är ytterst typiskt för Anders Trulson och ett bra exempel på hans vana att lagra sina konstupplevelser tills han fann den verklighet inför vilken han kunde kontrollera dem.

När är då denna skiss utförd? Skissboken användes under Köpenhamnsåren, och ordet »Symbolik» är skrivet med samma tidiga handstil som »Slesvig Sten Dyrehaven Danmark» på ett annat blad i boken. Upplevelsen av Munch har därför sannolikt kommit redan i Köpenhamn och teckningen ligger också — som jag tidigare antytt — i någon mån i linje med de små obetydliga landskapen i Julius Paulsenstil. Men naturligtvis kan Anders Trulson ha haft skissboken liggande i Tosterup och använt dess sista blad under någon av Stockholmstidens somrar. I så fall måste det vara fråga om sommaren 1895, ty en daterad aktstudie från 1896 visar, att konstnärens handstil då var betydligt



E. Munch: Jalousie. 1891.

Efter J. Thiis: Edvard Munch og hans Samtid, Oslo 1933.

mera utvecklad än vad den är i ordet »Symbolik». Munch-upplevelsen kan alltså antingen förläggas till någon sommar under Köpenhamnstiden, och Anders Trulson är då väl förberedd, när han i Stockholm får se Munchutställningen hos Blanchs och Karl Nordströmkretsens måleri, eller också till sommaren efter den första Stockholmsvintern, och i så fall bör den ha direkt samband med Munchutställningen.

Även om teckningen skulle vara utförd under Köpenhamnstiden satt Anders Trulsons intresse för Edvard Munch kvar ännu efter det första Stockholmsåret. Bland de tidigare nämnda studierna i Rembrandtsk färgskala, som daterats sommaren 1895, finns ett litet landskap — »Landskap från Tosterup, skymning» —, som på ett frappant sätt för vidare skissboksbladets Munchrytm. Akademeleven har i denna landskapsstudie gjort ett tydligt försök att förena sitt Rembrandtmåleri med Munchs och Karl Nordströmkretsens rytmiska natursyn. Utöver denna studie kan man inte direkt konstatera dragningen mot Munch och Karl Nordströmkretsen i Anders Trulsons



Blyertsteckning ur Köpenhamnskeissboken.

(315)



Landskap från Tosterup, skymning. 1895.

(29)

måleri från akademitiden. Men vi skola få se, att han lagrade upplevelsen av Munch ända tills han på nytt stötte på honom genom Ernst Norlind, och av Karl Nordström, tills han kom till ett vintrigt Lund och till ett Arild med röda västkustklippor.

Skymningstendensen i det svenska 90-talet sökte sig emellertid inte bara uttryck i Karl Nordströmkretsens måleri, där den förenades med monumentalitetssträvan, utan den spåras, ehuru under andra former, också på andra håll. Till den unga generationen nådde den i första hand genom Konstnärsförbundets skola, som grundlagts av Richard Bergh 1891, och som under sitt första skede fortsatte till 1896. Inom den kamratrekrets, som bland åtskilliga andra räknade Ivan Aguéli, Olof Sager-Nelson, Björn Ahlgrensson, Axel Erdman, Aron Gerle, Arthur Bianchini, Gösta von Hennigs, Fritz Lindström, möter vi den förtätad, och också här finner vi den förenad med symbolistiska och syntetiska drag.

Den intressantaste gestalten i denna krets var från början Ivan Aguéli. Redan 1890—91 hade han varit i Paris, och med en egendomlig intuitiv träffsäkerhet hade han där fått kontakt icke blott med det skymningsstämda Carrièremåleriet utan också med symbolism och syntetism. Under sitt följande Sverige-uppehåll, 1891—1892, underlät Ivan Aguéli inte att uppträda som stridsman för de nya lärorna, och genom sitt måleri från denna tid liksom genom sitt förhållande till Richard Bergh och kamraterna intog han för en säsong en verklig nyckelposition i svenskt måleri. Tidigt år 1893 återvände han till Paris, varifrån han bombarderade de hemmavarande med Cézanne- och van Gogh-fotografier.³²

Hans plats inom Stockholmskretsen övertogs nu av Olof Sager-Nelson, men hösten 1893 var också han i Paris. Genom Aguéli fördes han snabbt in i syntetismens och symbolismens läror, och somrarna 1894 och 1895 gjorde han utflykter till Brügge, som genom Rodenbachs »Bruges-la-Morte» av 1892 hade blivit de symbolistiska drömmarnas stad framför andra. Våren 1894 hade han debuterat på Konstnärsförbundets utställning med fem porträttstudier och ett franskt landskap, och

nästa år, våren 1895, framträdde han ånyo med icke mindre än tio nummer som den mest avancerade bland utställarna. Vid den tidpunkten var Anders Trulson sedan nära ett år i den svenska huvudstaden, och det skulle ha varit ytterst egendomligt, om han försummat Konstnärsförbundets utställning. Om han i Köpenhamn hade kunnat möta den franska symbolismen hos Gad Clement och Ludvig Find, så var Olof Sager-Nelsons kollektion på denna utställning hans chans att möta den i Stockholm. Han har här kunnat få ett mycket starkt intryck av Sager-Nelsons summariskt antydande måleri i svartnande och giftigt gulgröna tongångar. Han har kunnat se »Fiolspelaren» och »Fosterbröder», flera av de viktigaste Sager-Nelsonporträtten, bland annat det av madame Huot, ett stilleben, ett landskap och slutligen »Gata i Brügge».³³ Något av detta Sager-Nelsonmåleri kan man nog våga ana som färg- och stämningsläge i Anders Trulsons Rembrandtlandskap eller åtminstone i hans porträtt från decenniets slut, liksom man långt senare kan göra det i hans Brüggemåleri.

Ivan Aguéli försvann i världsstadens virvlar och Olof Sager-Nelson dog. Men Edvard Munch blev allt mera känd, Karl Nordströmkretsens måleri blev allt mera dominerande på Konstnärsförbundets utställningar, och i Fürstenbergska galleriet i Göteborg funnos Sager-Nelsonmålningarna kvar. Skymningsmåleriet hade alltså tillgång till riklig näring, och det utvecklades vidare bland de unga, främst bland eleverna i Konstnärsförbundets skola. Som exempel nämner jag Gösta von Hennigs nattliga gatubilder från Stockholm och Fritz Lindströms Gränsvisioner i svart och rött från 1896.³⁴

Åtskilliga av dessa unga skymningsmålare, hade alltså sina förbindelser med Paris, där exempelvis Fritz Lindström 1898 målade sitt porträtt av Aguéli, och där ett nerskuggat stämningsmåleri alltså blomstrade.³⁵ Albert Edelfelt skrev 1899: »I Champs de Mars ser man nuförtiden en tendens till vacker, dunkel och djup ton, mörka tavlor, skymning, natt, Whistler med ett ord».³⁶ Samma stämning måste ha mött de unga inom

vissa delar av Stockholmsutställningen 1897. Här var exempelvis Puvis de Chavannes företräd med »Den förlorade sonen» och Whistler med »Flicka i vitt».³⁷

Men därjämte känner man allt starkare det svenska skymningsmåleriets samband med den tyska konsten. Det är knappast en tillfällighet, om Olof Sager-Nelsons »Madame Huot» förefaller vara av samma blod som Stucks »Synden», sådan denna kvinnofigur framträder i reproduktion, eller om man bakom Karl Nordströms »Varbergs fäste» tycker sig skymta även »Toteninsel». Så småningom utvecklades därtill i Tyskland även ett yngre, mera franskinfluerat skymningsmåleri, som ligger ännu närmare det svenska sekelslutets konst. Särskilt tänker jag då på Worpswedeskolan och på Münchenimpressionismen.³⁸

Richard Muther karakteriserar en gång Münchenimpressionismen med följande ord: »Die Münchener von heute gehen auf Tonschönheit. Nicht Lautes, Grelles und Buntes gibt es. Auf ein feines Grau sind die meisten Werke gestimmt. Die Redigierung bestand darin, alle einzelnen Farben so zu nuancieren und abzudämpfen, dass sie in ihrer Stimmlage genau dem grauen Melodiensystem sich einordnen.»³⁹ Detta dämpade stämningsmåleri av dekorativ, ibland gobelängartad verkan hade sina utgångspunkter i engelskt valörmåleri och fransk impressionism. Men Münchens konstnärer erkände inte impressionismen som konstnärligt slutresultat: »Der Impressionismus . . . brachte nur Studien hervor, er schuf keine Bildwerke».⁴⁰ Därför arbetade Münchenkonstnärerna med få och dämpade färger, eftersträvade helhetston och helhetsrytm i stället för dissekerande detaljanalys, höll måleriet plant på ytan och sökte fånga in det i ett elegant stiliserat linjemönster. Sin mest konsekventa utformning fick denna stilströmning inom Neudachauskolan, vilkens ledande män voro Ludwig Dill, Adolf Hölzel och Arthur Langhammer. Den lilla staden Dachau, omgiven av mossmarker, vilkas fukt gjorde, att luften oftast var beslöjad, blev detta måleris Grez, och åtskilliga tyska och utländska konstnärer sökte sig dit.⁴¹

Vid sekelskiftet, då Münchenimpressionismen stod på höjden

av berömmelse, märks i den särskilt starkt tendensen mot nerskuggning — grådiset blir tung skymning. Ludwig Dills popplar stå mörka mot molnbankarna, och Adolf Hölzel och Arthur Langhammer utföra summariska kolteckningar — tunga lövmassor, genom vilka en flik av dagsljuset får blänka fram, speglande vatten med sparsamma ljusreflexer, som orma sig mellan svarta skuggränder, dansande flickor, som nätt och jämnt frigöra sig ur skogsbrynets dunkel. Valörspelet blir här icke ett spel mellan färger, utan ett spel mellan svart och vitt, mellan ljus och skugga, och skuggan fördjupas, för att det lilla blänket skall framträda desto intensivare genom kontrasten. Vi äro här inte långt från det traditionella gallerimåleriets dunkel med dess sparsamma stänk av vitt. Nerskuggningen blev till och med så stark, att det ryktades, att Ludwig Dill gick med svärtade glasögon för att slippa från de skarpa färgerna — Arthur Roessler, som behandlat hans konst, visar med indignation tillbaka detta påstående och tillkännager, att konstnären aldrig *målade* med svarta glasögon — han hade dem endast på sig, när han studerade motivet!⁴² Utom detta skymningsromantiska drag, som uppträder under 90-talets senare del och präglar Münchenmåleriet långt in på 1900-talet, observerar man inom Dachauskolan en stark beundran för Edvard Munch, vartill givetvis kommer ett japanskt drag, betecknande för tidens konst överhuvud.

Harriet Sundström var en av de första svenskar, som upplevde detta 90-talets München: hon studerade dels där, dels i Konstnärsförbundets första skola. År 1896 — samma år som Ludvig Looström gjorde sitt uttalande om München — mötte Alfred Bergström Münchenimpressionismen under en stipendiatresa och skrev i sitt brev till Akademien: »Men i München pågingo ännu de bägge årsutställningarna, Secessionisternas och den i glaspalatset, — jag sade Paris farväl och reste dit och fann, att dessa expositioner vida överträffade 'salongerna' i Paris samma år. Det kom mig före, som om Münchenerskolan upptagit det bästa av den franska nutidskonsten och trodde på att det var bra, ty nästan vartenda arbete hade en prägel av kraft och friskhet, och de

rent medelmåttiga sakerna voro ej så många som på 'salongerna'.»⁴³ På grundval av vittnesbörd sådana som detta sökte sig allt flera svenska konstnärer till München. År 1898 kom exempelvis Per Fischer och kort därefter Torgny Dufwa till den tyska konsthuvudstaden.⁴⁴ Vid sekelskiftet stå både de och Harriet Sundström som karakteristiska representanter för ett skymningsstämt Münchenmåleri. Per Fischers stadsbilder från Stockholm, gärna med starkt nerskuggad förgrundsarkitektur, en liten byggnad i markerat ljus längst inne i gatuperspektivet och en spenslig Jugendbjörk framför denna, kan anföras som goda exempel på Münchenimpressionism under dess mörka skede.⁴⁵ År 1899 kom Ernst Norlind till Adolf Hölzel i Dachau och redan samma år uppträdde han i tidskriften »Finn» med stämningsmotiv av samma sort som Per Fischer.⁴⁶ År 1900 sällade sig även Axel Törneman till Hölzeleleverna, och hans vemodigt skymningsstämda »De blinda» är ännu ett bidrag till tidens svenska Münchenmåleri.⁴⁷

Hur rollerna mellan Paris och München än i detalj skola fördelas — skymningsdunklet tätnade i varje fall under 90-talets senare del över det svenska måleriet. Vid sekelskiftet företrädde skymningsmåleriet inom den äldre generationen — utom av prins Eugen — exempelvis av Richard Bergh med sådana verk som »Vid härden» och »De gamla på stranden». Men i lika hög grad vilar halvdunklet över de yngres måleri. I en artikel om modernt svenskt måleri i *The Studio* av 1904 behärskar det ännu illustrationer och taveltitlar: Anshelm Schultzbergs »Vinterafton», Bror Lindhs »Norrskén», Harriet Sundströms »Efter arbetet», Gunnar Hallströms »Vårnatt», Fritz Kärfves »Efter regn», Björn Ahlgrenssons »Skymningsglöd».⁴⁸ I denna artikel är även Anders Trulson företräd. Han intar genom sin Rembrandtpåverkan en särställning, men han finns där i alla fall mitt i den krets, till vilken han genom sin läggning och sin ålder hörde. På vilka vägar Anders Trulson som akademieleve fick kontakt med denna yngre skymningsromantik, som just då befann sig i växt, kan vara svårt att precisera. Men vad vi har mött har

varit hans egen generation i full utveckling och därmed också den stilströmning, till vilken han var predestinerad att knyta an så fort han gick utanför det rena Rembrandtstudiet.

På Konstnärsförbundets utställning 1894, där 90-talets skymningsmåleri företrädde genom Olof Sager-Nelsons första symbolist-dukar och Karl Nordströms första tunga västkustskildringar, mötte man med Richard Berghs »Vision» även det första mera betydande exemplet på den stiliserade fantasikonst som utgör den andra riktningen inom det svenska 90-talet. Också i denna duk kan finnas element av fransk arkaism och syntetism. Engelsk prerafaelism kan ha varit en annan viktig inspirationskälla. Men liksom i prins Eugens måleri är också i Richard Berghs »Vision» släktskapen med det tyska fantasimåleriet uppenbar. Sådana dukar av Arnold Böcklin som »Italienische Villa im Frühling» eller »Villa am Meer» har spelat in, när Richard Bergh såg Östersjön som ett Medelhav och reste Visby som en klassisk ruin över vattnet. Böcklin och den tyska konsten i hans spår har haft sitt ord att säga till om icke blott när det gäller det svenska skymningsmåleriet utan i ännu högre grad när det gäller den stiliserade linjekonst, som växte fram i förening med eller jämte skymningsmåleriet.

Tysklands nyidealister sökte alla den monumentala formen men nådde i regel blott en dekorativ linjestil. De kunde gå ner i skymning, men de dröjde hellre i ett strålande och färgmättat solsken. De älskade linjesköna idealmänniskor i olympiska stilledskap med klassisk arkitektur, cypresser och speglade vatten. De konstnärer jag tidigare nämnt hörde alla till kretsen: Böcklin, Feuerbach, Thoma, von Marées, Klinger, Stuck. Men många yngre slöto sig till dem. Det räcker att påminna om Julius Exter eller den unge, numera bortglömde målarpoeten Ludwig von Hoffmann i Berlin, inför vars solsken till och med den kritiske Richard Muther fullständigt föll till föga.⁴⁹

I Georg Nordensvans konsthistoria från 1900 upptar denna tyska »nyidealism» ett stort utrymme.⁵⁰ I svensk 90-talsdikt

talas den kanske renast ur Per Hallströms »Purpur» och Oscar Levertins »Ithaka». I nordiskt måleri synas Joachim Skovgaards »Kristus i de dödas rike» och Axel Gallén Kallelas senare kompositioner vara de mäktigaste exemplen på dess stilisering och idealisering. För båda kan väl Gauguin ha haft en viss betydelse, men särskilt hos den senare kan man studera, hur han under 90-talet utvecklar sitt monumentalmåleri i huvudsaklig kontakt med Berlinkonsten och får sitt starkaste stöd i Tyskland.⁵¹ På samma sätt förhåller det sig med en stor del av den svenska »nyidealismen».

Redan i det stora figurmåleri, som under Anders Trulsons akademitid växte fram i Stockholm — Carl Larssons Nationalmuseifresker — anar man bland många andra element också den tyska figurstilen. Carl Larssons linjestil är av ytterst komplicerat ursprung, men de faktiska omständigheterna visar, att man vid en analys inte får lämna nyidealismens Tyskland ur räkningen. Redan 1889, när nationalmuseifreskerna börja bli aktuella, dyker München upp i Carl Larssons drömmar, och han börjar för fullt plugga tyska språket. 1891 illustrerar han en tysk tidskrift, 1892 reser han tillsammans med Fürstenberg genom Tyskland till Venedig, och 1894 kommer avgörandet. Carl Larsson far över Köpenhamn till Berlin och München. Den första upplevelsen blir Joachim Skovgaards »Kristus i de dödas rike», och den andra kommer i München: »Här var det mig en angenäm överraskning, att secessionisterna hade utställning. Här var en hel hop talang, och Stuck var trots allt snobberi livad och snitsig. München tycka både Karin och jag riktigt om.» Efter denna resa, som fortsattes till Italien, utförde Carl Larsson Singoalla-illustrationerna, vilka böra jämföras dels med engelsk teckningskonst, dels med tyskt måleri av samma art som Stucks »Bacchantenzug». Vidare målade han en rad akvareller, vilka ha stilistiska paralleller i Klingers »Sommerglück» och likartade tyska konstverk, inte minst teckningar. 1895 fingo Nationalmuseikartongerna sin slututformning, helt olika oljeskisserna från 1891. Den nya linjestilen, som nu segrar hos Carl Larsson, är förebådad

redan i väggmålningarna i flickläroverket i Göteborg från 1890, och den tyska nyidealismen är långtifrån den enda inspirationskällan, men den är en av källorna, och dess betydelse växer i Carl Larssons kommande produktion. Under tjugo år undvek han att besöka Frankrike, medan han vann allt större erkännande i Tyskland. Där finnas också på mer än en punkt parallellerna till hans konst.⁵²

Utan den ringaste tvekan togo de yngre i Anders Trulsons Stockholm steget in i denna den tyska nyidealismens värld. Albert Engström hämtade en stor del av sin inspiration ur denna. Den »Azalea» från 1895, i vilken Ludvig Nordström finner »den verkliga Albert Engström», utgör en direkt variant av Max Klingers etsning »Drömmen», och när den unge konstnären sedan tog steget över till skämtteckningen skedde det helt med tyska förebilder: innan han startade »Strix» höll han ett föredrag om »Simplicissimus».⁵³ Bland akademieleverna härskade samma anda. Man rörde sig helst bland den tyska nyidealismens hjältar och hjältinnor och i det arkadiska solskenets glans. Böcklin, Klinger och Stuck voro enligt Victor Lagerström idolerna framför andra; Olle Hjortzberg nämner också prerafaeliterna. Teckningarna i »Palettskrap» ger en god antydning om denna tidsinställning. Det litterärt färgade 90-talet med sin stiliserade och idealiserade figurkonst dominerar helt. Karakteristiskt är, att man 1895 ägnade en helsidesteckning åt den bortgångne Dexipposskalden.⁵⁴ Allra bäst studerar man måhända detta 90-tal hos Anders Trulsons egen rumskamrat, August Johnsson. Redan som dansk akademielev hade han ibland fablat om hur han skulle ta sig ner till München, där han tack vare sin välgymnastiserade kropp skulle vinna anställning som modell hos den berömda Franz Stuck. Väl i mästarens ateljé skulle han som av en händelse kasta ner några teckningar på ett papper och därmed — säger Gudmund Hentze, som berättat episoden — »lade sig opdage som den genialt begavet Mand fra Ingensteds». I Stockholm slutade han upp med sina djurstudier, då han beskylldes för att imitera Bruno Liljefors. I stället är det teck-



*Aug. Johnsson:
Örnjägaren. Akvarell-
lerad tuschteckning
1898.
Fru O. Schedin, Lund.*

ningar och akvareller med stiliserade putti, örnjägare, sköna eller exotiska kvinnor, drömmande kärlekspar i skogsdunklet, som fylla ut hans akademiårs produktion — han blev en ung svensk Ludwig von Hoffmann. Hans nyidealistiska måleri kulminerar i kompositionen »Flyttfåglarna» från 1897, två nakna pojkar på en strandklint i siluett mot en blå sommarhimmel.⁵⁵

Genom August Johnsson hade Anders Trulson hela denna litterärt färgade nyidealism inom närmaste räckhåll. Trots detta finns det icke ett enda exempel på att han som akademi-elev prövat det med en linje. Klarare än genom hans absoluta likgiltighet för hela det olympiska måleriet kan aldrig hans saklighet och hans avsaknad av fantasi belysas. Han var så inriktad på sitt Rembrandtstudium och sin skymningssymbolism, att han föga brydde sig om denna andra väg, som kamraterna i det svenska 90-talet gingo.

Dock böra vi icke glömma bort, att han mött även Italia-svärmeriet redan som akademielev. Ty det skulle trots allt

komma en dag, då han gav vika även för denna sida av tiden. Han skulle komma att måla först ett svenskt Italien i nyidealismens tecken — Kullens neapolitanska klippa och Skäldervikens golf —, därefter Italien i verkligheten — Gardasjöns olivterrasser —, och slutligen även det Italien, som Richard Bergh hade upptäckt i Visby och kallat »Vision».

Uppbrott från Stockholm.

Stockholm hade alltså haft mycket att giva Anders Trulson, särskilt under de två första akademiåren. Han hade kommit in i en krets svenska kamrater, vilka uppskattade honom som vän och respekterade honom som konstnär. Han hade arbetat med flit och entusiasm och akademien hade givit honom lovord. Med enveten säkerhet hade han fullföljt sin väg från Köpenhamnsåren och nu upplevt Rembrandt i hela hans ljusflammande storhet. Han måste också ha mött det svenska 90-talet i alla dess rika skiftningar. Med sin sakliga läggning hade han nu, liksom redan i Köpenhamn, tagit avstånd från all stilisering i litterär riktning, men däremot ha vi sett, hur väl skymningsmåleriet stämde med hans egna intentioner, och hur han direkt anslöt sig till Karl Nordströmkretsens och Edvard Munchs storlinjiga skymningslandskap. På den vägen hade han också accepterat symbolistiska tankegångar.

Men den väg, som Anders Trulson slagit in på, var fylld av faror. Rembrandt, som han gjort till sin mästare, kunde lika lätt krossa hans individualitet som hjälpa fram den. Säkerligen berodde det ytterst härpå, att åren i 90-talets Stockholm, som inletts så lyckligt, höllo på att sluta i en tragedi.

Anders Trulson var tystlåten i allt, som rörde honom själv, och när det icke längre gick bra för honom, drog han sig så stilla tillbaka, att ingen märkte det. Uppgifterna om hans sista Stockholmsår, 1897, äro därför sparsamma. Men att motgångarna hopat sig för honom, tills de blivit honom övermäktiga, står utom allt tvivel.

Till dessa motgångar hörde i första hand det misstroende, med vilket han började bemötas i sin hembygd.

Anders Trulson hade en gång gått fram ur Tosterupsbygden som dess konstadept, och många trådar höllo honom även under akademiären kvar vid den. Men han lyckades aldrig bli sin bygds hjälte. Bland befolkningen svalnade intresset för kuskpojken när han inte tillräckligt snabbt kunde visa några acceptabla resultat av sitt arbete.⁵⁶ Och vad ännu värre var, också patronen och greven ändrade efterhand sin inställning till honom.

Fröken Augustine Ehrensvärd berättar, att hennes fader, greve Albert, vid något tillfälle vände sig till professor Krog i Köpenhamn — som ursprungligen hade förmedlat Anders Trulsons resa till Köpenhamn — och frågade, om man kunde vänta sig något av kuskpojken. Svaret skall ha varit nekande, och därmed var greve Alberts ståndpunkt bestämd; eftersom det är en dansk professor som greven rådfrågar, förefaller händelsen att ha inträffat redan under Anders Trulsons danska akademitid.⁵⁷ Som en följd härav tog även patron Marker sin hand från kuskpojken. »Kunde du ej fått någon hjälp av din faders husbonde, som ju var rik?» frågade en gång folkskollärare Steen, när Anders Trulson berättade om sina akademiär i Stockholm. »Från det hållet var intet att förvänta, då man menade, att jag ej hade några förutsättningar för att kunna taga mig fram på konstnärsbanan», blev Anders Trulsons svar.⁵⁸ I hembygden fanns det därefter endast två hållpunkter för Anders Trulson. Den ena var föräldrarna, ensamma nu sedan brodern Wilhelm emigrerat. Men, fortsätter folkskollärare Steen sitt referat: »Den hjälp han kunde få från hemmet var ringa och inte ville han oroa de sina med att tala om, hur han i verkligheten hade det i Stockholm». Den andra fasta punkten var fröken Augustine Ehrensvärd. Ernst Norlinds uttalande, att Anders Trulsons öde »var sagan om slottsherrskapet, som hjälper fram en av sina underlydande», skulle ha varit enbart en saga, om icke fröken Augustine trätt fram och räddat den grevliga

familjens mecenatposition. Hon hade vid något tillfälle sett ett porträtt, som Anders Trulson målat av sin fader, och på detta grundade hon sin tro på kuskpojken framtid. Sommaren 1896 beställde hon som en uppmuntran ett porträtt av en av sina brorsöner, och på detta följer under senare somrar ytterligare några porträtt- och kopieringsbeställningar.⁵⁹ De gamla föräldrarnas tro på sonen och fröken Augustines beställningar blev bygdens enda bidrag till den svenske akademielevens utbildning.

Under sådana förhållanden är det lätt att förstå, hur svårigheterna i Stockholm tornade upp sig. Den spartanska livsföring, som kamraterna excellerade i, blev för Anders Trulson efterhand något helt annat än sport. Flera år efteråt lyfte han på slöjan inför vännen folkskollärare Steen, som skriver i det redan citerade brevet: »Han kom ofta hem till mig, och berättade flera gånger om, huru svårt han haft det under Stockholmsvistelsen. Ofta fick han både svälta och frysa.»

Slutligen ledde umbärandena till att Anders Trulson blev sjuk. Flera av kamraterna omtala, att han var sjuklig och därför återhållsam, och August Johnsson berättade för Gudmund Hentze under ett Köpenhamnsbesök, att Anders Trulson var dålig och medicinerade. Enligt samma källa slapp han exercis på grund av begynnande lungsot, enligt en annan fick han en svårartad mässling, som i sin tur ledde till följsjukdomar. Själv skriver Anders Trulson år 1900 helt enkelt, att han våren 1897 på grund av sjukdom fick avbryta studierna vid akademien.⁶⁰

Hand i hand med sjukdomen, och kanske som en följd av denna, kommo motgångarna vid akademien. Han stod inte bara ensam i sin Rembrandtbeundran, han blev efterhand också sedd över axeln för den. Victor Lagerström, som talat om hans modeller, målade i korta intensiva hugg, fortsätter: »men han var dålig och brunsåsig i färg. Hans färg påminde om tjära. Kamraterna tyckte det var synd om honom, att han var så tafatt och brunsåsig.» Värre var det, att akademiens direktör, kom till samma åsikt. Det är nästan självklart, att den innerst inne hjärtegede, men aristokratiskt begränsade och konservative Georg

von Rosen med tiden skulle ha svårt att tolerera Anders Trulsons skånska, sävliga, trumpna och Rembrandtbitna typ, och det finns också anekdoter, som visa, att förhållandet mellan direktör och akademielev långt ifrån blev det bästa. Lovordet våren 1896 visar, att läraren till en början icke haft något emot eleven; alltså måste kritiken också härifrån satts in under sjukdomsåret 1897. Georg von Rosen lär i väl valda ordalag ha rått Anders Trulson att resa tillbaka till Köpenhamn, om han så väl trivdes där — i Stockholm passade han i varje fall inte. Och Anders Trulson lär helt enkelt ha replikerat, att det tänkte han också göra.⁶¹

Som en logisk följd av sjukdomen och motståndet från akademidirektörens sida kommer så misslyckandet med tävlingsstycket 1897. Anders Trulson hade börjat arbeta på »Adam och Eva vid Abels lik», men han lyckades icke genomföra uppgiften. Själv skriver han, att han på grund av sjukdom hindrades att fullfölja sin tävlan för akademiens medalj.⁶² Medan vännen August Johnsson i glatt överdåd gick mot medaljer och framgångar, fick Anders Trulson våren 1897 utan att ha avslutat studierna återvända hem.⁶³ Han hade kanske redan lagt grunden till den sjukdom, som fjorton år senare skulle knäcka honom.

Biografiskt.

De tre åren närmast efter den snöpliga hemkomsten från konstakademien i Stockholm — från och med våren 1897 till och med hösten 1899 — äro de kritiska åren i Anders Trulsons liv. Greve Albert Ehrensvärd hade inte ändrat sin uppfattning om bygdens konstadept. »Greven på Tosterup hade fått för sig att T. saknade gnistan och borde 'fatta grepen igen', skriver dåvarande kyrkoherden i församlingen, H. E. Hallberg i en skildring av situationen 1898. Själv var Anders Trulson sjuk och nere, i bygden trivdes han inte, den ekonomiska situationen var bekymmersam och föräldrarna åldrades. Värst blev det, när familjen våren 1899 fick lämna Tosterup och flytta till Tulesbo vid Skartofta. Patron Marker övertog ett mindre jordbruk under Övedskloster, och han tog med sig sin kusk. Fardagen den 1 april lämnade de båda gamla sitt »Lugnet» och gävo sig i väg till en ny trakt. Förhållandena i Skartofta voro sämre än i Tosterup, bostaden var ett gammalt dåligt stathus, och det var svårt att finna sig till rätta i den nya miljön. »I det trånga och dystra hemmet trivdes Anders Trulson ej, fast han älskade och värderade högt sina föräldrar.»

I ett långt senare brev till Kristian Zahrtmann kallade Anders Trulson dessa år för »en tid, då jag var nere både kroppsligen och andligen», och kyrkoherde Hallberg summerar sina intryck i orden: »T. var i de dagarna snäll men lite 'kåsen', det senare kanske av allmän nedslagenhet över sin ställning. Något vidare pigg i intelligensen förekom han mig icke ...»

Men sammanfattningen har ett litet tillägg: »... han höll på

konstens 'höghet och värde'. I själva verket utgör Anders Trulsons måleri under de kritiska åren i Tosterup och Skartofta trots sin ojämnhet i kvalitativt hänseende hans första större samlade insats som självständig konstnär.¹

Det som hjälpte honom härtill var hans fortsatta kontakt med Köpenhamn och med Lund. Hans måleri under åren 1897, 1898 och 1899 bör också, ehuru motiven äro från hemtrakten, ses i samband med hans vistelser hos forna akademikamrater i Köpenhamn och Lund. Det omfattar tre delvis parallellt löpande grupper. Den första utgör det porträttgalleri från Tosterup, i vilket hans strävanden från akademitiden utlöser sig; detta måleri frigöres tack vare kamraterna i Köpenhamn och måste studeras i samband med konstnärens uppehåll där. Den andra gruppen omfattar ett antal skånska landskapsstudier i vilka naturinspirationen avgår med seger över galleristudierna. Den tredje gruppen slutligen består av några små skymningslandskap från sekelslutets dagar, och dessa landskap måste studeras i samband med den konstnärliga utvecklingen hos Anders Trulsons svenska vänner, främst August Johnsson, som återkom till hemstaden Lund just 1899. Vi gå att i tur och ordning studera dessa tre grupper av måleri.

*Kontakt med Köpenhamn —
porträttmåleri i Tosterup.*

Man kan taga för givet, att Anders Trulson så snart han kunde efter återkomsten från Stockholm, for till den danska huvudstaden, sökte upp vad som fanns att se av Julius Paulsen och Hammershøi, orienterade sig bland samlingar och utställningar, besökte Kunstmuseet, som under mellantiden flyttat in i sina nuvarande lokaler, och tog reda på, var Gudmund Hentze fanns. En längre period vintern 1897—1898 hyrde han sig ett rum vid Amagertorv n:r 3, alltså i samma stadsdel som under de danska akademiåren; moster Mettas son, August Nilsson, erinrar sig ännu sina besök i denna bostad — där han blev bjuden på



Astrid och Gudmund Hentze. Kolteckningar 1898 och 1900.

(327 och 329)

cacao, vatten och ägg —, och Gudmund Hentzes maka berättar, hur hon högtidligen besökte honom i vagn för att bese hans konstverk.² Påföljande år, 1899, efter föräldrarnas överflyttning till Skartofta, var Anders Trulson åter i Köpenhamn och bodde hela sommaren som Gudmund Hentzes gäst i Lyngby; här målade han en del landskapsstudier, av vilka en senare utställdes på Konstföreningen för södra Sverige.³ Överhuvud var det Gudmund Hentze, som ånyo öppnade Köpenhamn för sin svenske vän. Han hade efter en orolig mellanperiod kommit till ro och slagit sig ned vid Købmagergade med sin nuvarande maka: »jeg tror Trulson besøgte os ofte, der kom i det hele taget mange Venner, jeg tjente ret ordentligt som — Karikaturtegner ved et lille Dagblad, og vi havde det saa himmelsk som ung Kærlighed kan skabe en Verden ud af lidt.»⁴ Som ytterligare ett bevis för samvaron kan anföras, att Anders Trulson år 1898 tecknade Gudmund Hentzes maka och två år senare Gudmund Hentze själv.

En del av Gudmund Hentzes egen litterärt färgade konst gick naturligtvis Anders Trulson förbi, men Hentze kunde dock



*L. Find:
Porträtt av
Th. Erichsen. 1897.
Den Hirschsprungske Samling,
Köpenhamn.*

introducera honom just i de kretsar, dit han behövde söka sig. För det första hade Gudmund Hentze sina förbindelser med konstnärsskaran kring »Taarnet», med Gad Clement och Ludvig Find. För det andra gick han just vintern 1897—1898 i Zahrtmanns skola, där exempelvis Vilhelm Tetens, Tycho Jessen och Svend Hammershøi hade fått sin utbildning, och där Herman Vedel gick just under åren 1896—1899.⁵ Det är hos dessa konstnärer Anders Trulsen finner fortsättningen på sin egen linje.

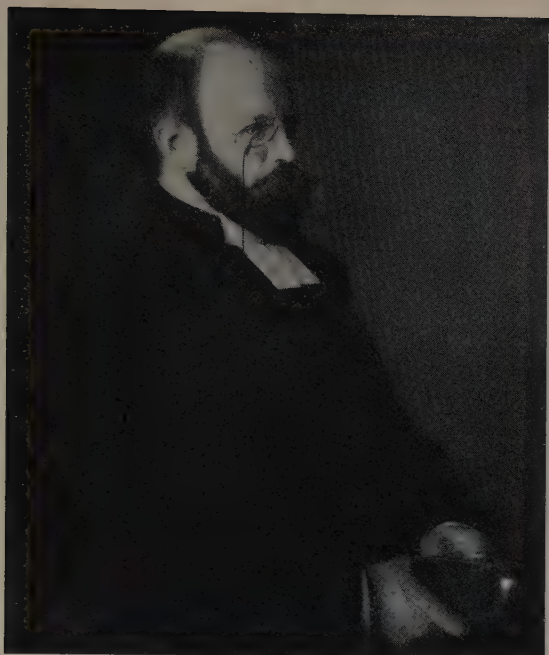
Efter sina symbolistdebuter i Köpenhamn 1893 hade de två kamraterna Gad Clement och Ludvig Find vintern 1893—94 studerat primitivt måleri i Italien; som ett direkt resultat av denna resa brukar framhållas Gad Clements porträtt av pastor Vaupell i sträng tidig renässansstil. Efter återkomsten till Danmark slog de sig ner i Nymindesgade, och här genomgick de i äkt dansk miljö en parallellt löpande utveckling. De höll fast vid kraven på linjens pregnans och ytornas dekorativa balans. De sökte alltså hos människan det från vardagen upphöjda, det besjälade. De voro liksom Hammershøi ytterst spartanska

i färg. Deras måleri behöll också sin stilhistoriska karaktär. Men förebilderna blevo inte längre Duccio och Giotto. Redan under Anders Trulsons första Köpenhamnstid hade man i Danmark kunnat spåra en av Johan Rohde ledd strömning, som gick ut på att rehabilitera den gamla danska konsten från Eckersbergs och Købkes dagar. Kunstforeningen hade inlett en rad utställningar över äldre danska konstnärer, och i anslutning härtill hade man börjat ge ut konstnärsmönografier. Efter Emil Hannovers monografi om Købke 1893 kom den om Eckersberg 1898, och senare följde den om Constantin Hansen. I Gad Clements och Ludvig Finds måleri från åren i Nymindegab förenas ett element av pregnant detaljteckning och fint ljusspel ur den danska empirens måleri med viljan till dekorativ helhetsverkan och mörk, spartansk färghållning. Två av de mest kända exemplen på detta måleri är Ludvig Finds porträtt av den norske målaren Thorvald Erichsen, utfört 1897 och utställt året därpå på »Den frie Udstilling», och Gad Clements porträtt av fru Brandstrup, f. Hirschsprung, målat 1898. Damporättet (sid. 142) är en strikt profilbild, i vilken gestalten står nästan silhuettartad mot den släta fonden: ansiktet är skildrat med inträngande, spänstig detaljering, linjerytmen är Jugendstilens; Ludvig Finds porträtt av Thorvald Erichsen (sid. 116) utgör i ännu högre grad en syntes av gammaldanskt kulturarv och ny dekorativ stil. Modellen sitter svartklädd i silhuett mot den släta väggen. Dräkten är upplagd i hela ytor med dekorativt stora Jugendveck. Ett fint ljus faller över huvud och händer, och här finns detaljeringen, genomförd såsom saklig men ändå stiliserad teckning i Eckersbergs anda.

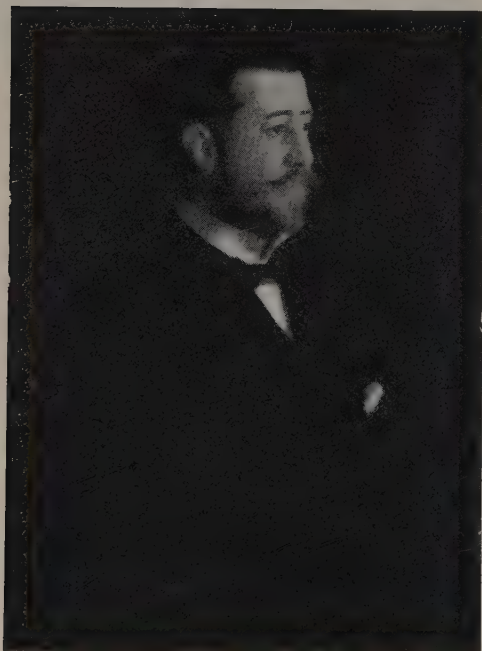
I nära samband med dessa målare måste man ställa den krets av unga konstnärer, de flesta Zahrtmannelever, till vilka hörde Carl Frydensberg, Tycho Jessen, Vilhelm Tetens, Sigurd Wandel och Herman Vedel. Deras måleri står inte långt från Clements och Finds, och är dessutom mängt med intryck av Ejnar Nielsen och prerafaelismen. Men därjämte finner man hos dem ett nytt drag, nämligen den Lenbachska galleritonen. Holländarna in-

klusive Rembrandt samt Tizian och Lenbach måste betraktas som dessa konstnärers gudar, och bland danskarna måste de ha beundrat Julius Paulsen och Hammershøi. Tidens Rembrandtkult sökte sig uttryck även hos de unga danskarna. Det blev, som det heter om Tycho Jessen, »något av galleriton hängande vid deras porträtt». Carl Frydensberg och Tycho Jessen stodo närmast symbolisterna; man kan som exempel nämna Tycho Jessens stiliserade porträtt av en stående dam i svart kappa mot grön fond från 1898 i Kunstmuseet. Herman Vedel, Vilhelm Tetens och Sigurd Wandel stodo närmare galleriernas holländare, deras färg var mera nerskuggad och bruntonig och de byggde på valören, ej som de andra på linjen och lokalfärgen. Från den tid då de framträdde som färdiga — vid sekelskiftet — kan som typiska för deras måleri nämnas Herman Vedels »Portræt af en ung Pige» från år 1900 (sid. 212) och Vilhelm Tetens till årtalet odaterade men ungefär samtidiga »En ung man», båda i Kunstmuseet i Köpenhamn. Drömmande människor skildras här i ett brun- och svarttonigt valörmåleri av holländsk och Rembrandtsk hållning.⁶

Holländarna och Hammershøi tillsatta med en liten dosis uppfriskad Vermehrennaturalism — här fann Anders Trulson i en skickligt avvägd syntes just det, som han själv under studieåren passerat på sitt håll. Men han hade också inom närmaste räckhåll en motivvärld, som utmärkt väl täckte ett sådant stilideal — de tysta, stela, lite högtidliga, svartklädda männen och kvinnorna hemma på Österløn. Anders Trulson gick från gård till gård och målade porträtt som en väntjänst, för några tior eller för en tids mat och logi. Det i samband med Stockholmsåren omtalade porträttet av folkskollärare Lovén från vintern 1896—97 är utgångspunkten och visar, hur direkt de nya porträtten fortsätta ett redan tidigare inlett Tosterupstema. Så följer år 1897 — dateringen enligt modellen — porträttet av den lilla rädda kusinen Sigrid Paulsson på granngården. Efter den längre Köpenhamnsvistelsen vintern 1897—98 fortsatte Anders Trulson sommaren och hösten 1898. Han målade det



Porträtt av
Hans Emil Hallberg.
 1898. (41)



Porträtt av
August Christian Burrau.
 1898. (43)

året sin frände Edvin Sjöstedt i Svenstorp, han besökte Sofielund och målade patronen August Christian Burrau, han bodde en tid i Ystad hos köpman Nils Nilsson och hans hustru Johanna Nilsson och målade dem båda. Kyrkoherde Hallberg beställde för att hjälpa honom sitt porträtt, som utfördes i två varianter. Fröken Augustine Ehrensvärd lät honom måla ytterligare någon av de små sommargästerna uppe på slottet.⁷ 1899 fogade han till serien ett profilporträtt av kusinen August Nilsson, och slutligen måste till denna tid höra ett odaterat porträtt i olja av modern, som stilistiskt står nära porträtten av Sigrid Paulsson från 1897 och av fru Johanna Nilsson från 1898. Med dessa porträtt lade Anders Trulson grunden till en självständig porträttkonst. Han hade passerat sitt skede av direkt Rembrandtimitation, men upplevelserna av det unga svenska skymningsmåleriet stodo kvar, och de fingo nu sin utlösning tack vare de danska vännerna. Bland valörmålarna i deras krets valde han sin plats.

Kvaliteten i porträtten är ojämn, och flera av dem ha med tiden farit illa. Likväl bilda de, när man samlar dem, ett bygdegalleri, dessa Tosterupsmänniskor från åren före sekelskiftet. Man har allmänt lagt bort gammaldagsdräkterna. Kvinnorna gå klädda i svarta blusar av tjockt tyg med långa, upptill vida puffärmar, som lätt vecka sig i en ansats till Jugendaktig stilisering. En liten vit glänsande linning sticker fram över kragen, som hålles samman av ett guldsmycke. Håret är strikt mittbenat. Männen komma i mörka söndagskostymer med vitt stärktyg och svart rosett, kyrkoherden i prästdräkt med psalmboken i hand. Högtidligt och värdigt träda de fram för den dunkelt olivgröna fonden, och konstnären ordnar in dem i en lämplig diagonalpose. Själv sitter han så, att han ser dem något underifrån: de växa och fylla nästan hela duken som ibland hos Tintoretto. Helst låter han dem bekvämt slå sig till ro med händerna i knät som Ludvig Finds Thorvald Erichsen och så många av Hammershøis kvinnor. Färghållningen är mörk, till och med fonden stämmes gärna ner mot svart. Utom de sparsamma blänken av vitt och guld i dräkten är det endast ljus-

*Porträtt av
Sigrid Paulsson.
1897. (38)*



spelet över ansikte och händer som livar porträtten. Men här anstränger sig konstnären desto mer att i ett mjukt valörmåleri fånga glansen över hullet och uttrycket i ansiktena. Hans porträtthuvuden äro karaktärshuvuden, där de skymta i halvdunklet: den brunskäggige patron Burraus fylligt rödlätta fysionomi med fuktiga glansdagrar och skuggor, kyrkoherdens torra, gulbleka innesittaransikte bakom pincenén med sin snodd, Sigrid Paulssons bleka, under finpensligt studium upplagda ansiktsdrag. Modellen till det sista porträttet har berättat om sin skräck, då hon skulle sitta, och om hur svårt hon hade att hålla sig stilla. Hur mycket porträttet än är ett uttryck för Anders Trulsons konstnärliga inställning, uttrycker det alltså också modellens känslor. Där 13-åringen med det blekt gula håret, de spända ansiktsdragen, den hopknipna men lite darrande

munnen, den paralyserade blicken, de nervösa små händerna, sitter i sin strängt påpassade frontalitet, hör man kanske också ett litet förskrämt flickhjärta picka bakom klädningens grova veck.

Det märkligaste porträttet i denna Tosterupsserie är emellertid det av modern. Alltjämt den stolta åbodottern sitter hon med armarna i kors och betraktar kritiskt med stora klara bruna ögon sin son. Denne har lagt ner allt sitt kunnande och hela sin respektfulla kärlek till modern i sin lilla bild. Porträttet är monumentalt. Huvudet har modellerats fram med plastisk kraft, blusen faller i tunga Jugendveck och konstnären själv har som vanligt suttit så lågt, att modern vuxit på duken, tills hon blivit en tronande bondedrottning. Samtidigt är porträttet arkaiskt strängt i formen, och färghållningen är sekelskiftets och bygdedräktens nerskuggade och behärskade: det mittbenade håret är glänsande svart, den långärmade blusen svart, fonden mörkgrön. Endast i halslinningens vita, ansiktet, händerna, guldbroschen och vigselringen finns ljusglittret. I det milda vita



O. Sager-Nelson: *Mme Huot*. 1894.
Thielska galleriet, Stockholm.



Porträtt av konstnärens moder. Omkring 1898.

ljuset har ansiktet analyserats fram utan att konstnären vågat eller velat lägga till eller dra ifrån någonting: ögonen under de svarta ögonbrynen, skuggan över kinden, näsan, som är lite för stor liksom konstnärens egen, den fasta munnen — allt vittnar om omsorgsfullheten i studiet och skärpan i iakttagelsen.

Det kan förefalla, som om ett porträtt sådant som detta skulle kunna ha vuxit fram direkt ur en bygdekulturs utforskade djup. Men i själva verket är Anders Trulsons skildring av modern en stilprodukt lika väl som hans andra Tosterupsporträtt. Stilistiskt synes det för det första ha en viss släktskap med ett konstverk från Anders Trulsons svenska akademiår, Olof Sager-Nelsons porträtt av madame Huot: överensstämmelserna ligger i den fasta uppbyggnaden, gestaltens placering på duken, ena handens ställning och färghållningen. Men mera direkt är sambandet också nu med det måleri, som odlades av Anders Trulsons danska vänner. Anders Trulson har känt, att modern företräder en bondeadel, värdig att ställas vid sidan om såväl det danska sekelskiftets subtila porträttmodeller som Hollands gamla förnäma borgararistokrati. Och han hade rätt att se modern på det sättet. Man erinrar sig några rader av en barndomsvän till Anders Trulson: »Minnet av modern var för mig imponerande. Vi sågo henne varje söndag på väg till kyrkan. Högre, med något aristokratiskt i hållning och sätt. Klädd i en hängande virkad svart schal och en svart sidenschalett på huvudet. I handen en psalmbok — näsduk och lavendelkvist däruppå . . . Då pojkarna voro små hade hon alltid dem med sig. Sedan blott Anders, som oftast följde modern. Då kommo de och hälsade samt togo oss i hand.»⁸

Skånskt landskapsmåleri — kontakt med Lund.

Anders Trulsons landskapsmåleri under de kritiska åren har inte samma enhetliga karaktär som hans porträttmåleri. När det kompakta Rembrandtinflytandet släpper, vidtar en sökandets tid, och olika strävanden göra sig gällande. Bedömandet

*Stadsbild
från Ystad.
1898. (51)*



försvåras genom att han då och då hastigt lade upp en gårdstavla åt någon ägare utan att slösa för mycket konstnärlig kraft på uppgiften. Ett motiv från Tulesbo smedja vid Övedskloster, utfört efter överflyttningen till Skartofta och utlottad å ett lotteri julen 1899, hör till dessa hårda och enkla gårdsbilder. En Glemmingeutsikt är så torrt målad, att man inte skulle tro Anders Trulson om den, om icke hans signatur vore ofrånkomlig. Han har signerat den med monogram, något som han veterligen icke gör förrän 1899. Även Gudmund Hentze intygar, att Anders Trulson då var inne i en olycklig period. Han gästade ju sommaren 1899 Gudmund Hentze i Lyngby, och denne skriver: »Han maledt flere Landskaber der — de var ikke gode, det syntes han heller ikke selv. Han var inde i en Brydningstid, fortabte sig i Detailler, kort sagt kludredt, der er ju saa mange netop blandt de bedst begavede der har saadene Perioder, de vil noget som de ikke selv kan klargøre for sig, de mindre begavet har det lidt lettere, de smører rask løs uden Skrupler.»⁹

Trots detta kan man urskilja bärande linjer även i dessa års landskapsmåleri. Den första av dem leder egendomligt nog delvis i en annan riktning än porträttmåleriets: medan Anders

Trulson som porträttmålare utvecklas i galleriinfluensernas anda, driver hans saklighet inför landskapet honom ut i naturen och dagsljuset igen.

Sålunda finner man honom exempelvis i Ystad 1898 i full färd med att sakligt skildra de gamla korsvirkeslängorna sådana de stå längs gatorna. Gatorna äro smala, och han måste stå rätt nära husen; det tilltalar honom att på det sättet komma nära motivet, och han skulle sedan ofta kliva rakt in i det på samma sätt som här. Ystadbilderna äro intressanta som Anders Trulsons första stadsmotiv. I Danmark var det bland yngre konstnärer framför allt Johan Rohde, som med sin fina känsla för gammal dansk kultur ägnade sig åt en sådan motivkrets.

Från dylika utgångspunkter går Anders Trulson under år 1899 upp i ljuset och blir samtidigt mustigare i färg. En utsikt över bygatan i Skartofta, målad efter ditflyttningen i april 1899 i sommargrönska, och en utsikt över en släktgård i Nedraby, målad sommartid och signerad 1899, representerar detta skede; i den sistnämnda bilden målar Anders Trulson för första gången en skånsk korsvirkesgård omgiven av halmstackar och trädkronor, sådan den ligger ute på slätten i gyllene sommarsolsken. Bilden är även av vikt som Anders Trulsons första daterade monogramsignerade målning.

I ingen av dessa daterade studier är Anders Trulson så pass klar impressionist, att han exempelvis målar starkt blå skuggor. Men han är ett gott stycke på väg mot en upprensad färgskala, och han skulle snart finna vägen vidare.

Emellertid var Anders Trulson tydligen ännu långt ifrån säker på sig själv som landskapsmålare. Parallellt med det landskapsmåleri, som går mot impressionism, förekommer det också i de kritiska årens produktion små stänk av skymningsromantik.

De såsom valörmåleri mest betydande exemplen härpå äro de utsikter mot och från Lugnet, som Anders Trulson enligt farbrodern Ola Trulson utförde under de första månaderna 1899, omedelbart innan familjen flyttade därifrån — den största av målningarna är också signerad 1899. Snön ligger tjock på



Gård i Nedraby. 1899.

(57)



Lugnet i snö. 1899.

(54)

marken, själva luften är fylld av snötjocka, och färgskalan hålles naturligt nere i valörer av grått och grårosa, men dessa valörer fångas in med samma känsliga och saftiga pensel, som



Aug. Johnsson: Lukasbröder. Blyertsteckning 1899 eller 1900. Adv. G. Pally, Hälsingborg.

I bakgrunden från vänster: Axel Nilsson, Filip Månsson, Anders Trulson, Jöns Mårtensson, troligen Evert Wrangel, troligen Otto Rydbeck, troligen Fredrik Vetterlund, okänd. Vid staffliet i förgrunden: Aug. Johnsson.

målat ansiktena i Tosterupsporträtten. Jämförelsen med Julius Paulsen ligger nära till hands.

Detta skymningsmåleri står emellertid icke endast i samband med dansk konst utan även med svensk. Anders Trulson återupptog efter återkomsten till Skåne också sina förbindelser med Lund och träffade här ånyo sina gamla kamrater från Stockholm, Herman Österlund och August Johnsson.

I Lund hände viktiga saker under 90-talets sista år. Två unga akademiker med konstnärliga intressen, Otto Rydbeck och Axel Nilsson, togo 1898 initiativet till en förening, vars syfte var att sammanföra konstnärer, konsthantverkare och estetiskt intresserade. Docenten Evert Wrangel ställde sig i spetsen för sammanslutningen, som döptes till »Lukasgillet», och cicelören Sven Bengtsson och målaren Jöns Mårtensson räknas jämte dessa till gillet fem stiftare. I gillet invaldes från början även Fredrik Krebs och Anders Trulson, och snart kommo också August Johnsson och Herman Österlund. Gillet ordnade små utställ-

ningar, vilka Evert Wrangel lät gå vidare till Universitetets konstmuseum; ur detta frö växte den utställningsverksamhet vid konstmuseet, som alltjämt pågår, ehuru numera i Skånska konstmusei regi. Lukasgilletts viktigaste arbetsform var emellertid den kamratliga samvaron, och Anders Trulson hörde till de ivriga deltagarna.¹⁰ Från år 1899 eller våren 1900 finns en teckning av August Johnsson, som visar en på ett staffli uppradad krets av Lukasbröder, bland dem Trulson. År 1899 utgav gillet sin första publikation, »Finn», som trycktes i endast sextio exemplar och bland annat innehöll reproduktioner efter August Johnsson och Ernst Norlind. Denna krets utgjorde begynnelsen till en skånsk konstnärssammanslutning. Och här bildade de tre kamraterna Herman Österlund, August Johnsson och Anders Trulson sin särskilda trio.

Herman Österlund gick kvar vid akademien i Stockholm till och med våren 1900, men han hade redan 1898 debuterat vid Konstföreningen för södra Sverige. Anders Trulson besökte honom sommartid ofta i Löberöd, särskilt under Skartoftaåret, och de träffades dessutom i Lund.¹¹

Herman Österlund var i motsats till Anders Trulson uteslutande landskapsmålare, och han hade redan tidigt funnit sin motivkrets, grönskan, särskilt skogsinteriören. På hans retrospektiva utställning å Malmö museum i maj 1943 kunde man följa hans utveckling ända från 1894. Ett par skisser från 1898 — »Vid Klarälven» — visade tydligt, hur han då började pröva sig fram med de solnedgångsstämningar, som två år senare resulterade i den stora duken »Rövarkulan». I Anders Trulsons måleri finns det enstaka motsvarigheter till denna solnedgångsromantik, och de tillhöra just sekelslutets dagar, då vänskapen mellan de två konstnärerna återupplivats. Särskilt tänker jag då på ett motiv från Vombsjön nära Skartofta (sid. 131). I förgrunden breder en jättepil ut sin väldiga gröna krona, och genom den bryts den nedgående solens strålar. Motiv och färgbehandling vittnar tydligt om, att Anders Trulson ett ögonblick arbetat under inspiration från sin vän skogsmålaren Herman Österlund.



Herman Österlund: Rövarkulan. 1900.

Malmö museum.

Mera invecklat är det konstnärliga förhållandet mellan Anders Trulson och August Johnsson. Vid en tidpunkt, då August Johnsson huvudsakligen sysslade med djurmålning — akademitiden i Köpenhamn — hade Anders Trulson redan målat gråstämnda molnlandskap. När de två kamraterna kommo till Stockholm, kom upplevelsen av Rembrandt och förde ner hans färgskala — också vad landskapen beträffar — i de bruna djupen. August Johnsson blev däremot förvaltaren av gråmåleriet, som under hans pensel kunde få en Corotaktigt lyrisk ton. Sommaren 1897 målade han i Falsterbo flera sådana molnlandskap.

Under loppet av år 1898 börjar man emellertid finna förändringen till en förändring mot det tyngre även hos August Johnsson, och när han tidigt år 1899 kom ner till Skåne, där han stannade något mer än ett år, gled också han snabbt in i den tyngre bruntonighet, som Anders Trulson redan företrädde. I en skala av grönsvarf och brunrött, mot vilken ett vitt skägg lyser, lade han upp den stora skissen »Isaks offer». Han tecknade Sven Bengtsson med skägget som en mörk Lenbachgestalt i



Pilen vid gamla båthuset vid Vombsjön. 1899.

(62)

slokhatt och målade honom i en varmt brun tonskala eller i ett mjukt grisaillemanér av svart och grått. Men framför allt upptäckte han ett nytt skånskt landskap i den flytande, nerskuggade färgens tecken. Han gick omkring i den fuktiga skånska hösten och såg himlen stå mörkt violett eller varmt brungullig bakom husen i Källby och molnen torna upp sig i mäktigt majestät över slätten. Resultatet blev icke längre någon ljusgenomvävd Falsterbohimmel, utan den väldiga »Under kvällsmolnen» med hästarna, som köras hem i den tunga bruna skymningen, medan den kompakta molnbanken ovanför reflekterar det sista av den sjunkande solens rosa (sid. 156).¹²

Detta är den första stora och betydande målning, i vilken det skånska landskapet skildras i skymningsmåleri, och jag kommer att återvända till den vid behandlingen av det skånska provinsmåleriet. För första gången ledas här Nils Kreugers tunga åkerkampar in i Gustaf Rydbergs ljusa natur, och för första gången skocka sig Karl Nordströms Varbergsmoln över Gustaf Rydbergs lätta himmel. Men detta sker just när August Johnsson efter



Aug. Johnsson: Månsken, Källby. Omkring 1899. Fröken S. Rahden, Malmö.

ett par års skilsmässa ånyo träffar sin kamrat Anders Trulson. August Johnsson har alltså insett, att Anders Trulsons tunga färgskala hade sitt berättigande, och slår om och ger sig in på dennes linje. Framför allt står August Johnssons porträtt och hans stora »Isaks offer» nära Anders Trulsons måleri.

Men samtidigt uppträder Anders Trulson som landskapsmålare med ett skymningsmåleri, lösare, lättare och mera lyriskt än någonsin förut efter den första Köpenhamnstiden. Han målar exempelvis bygatan i Skartofta — som han även sett i sommar-sol — i mjukt grått höstdis och med grå molnformationer på himlen. Påtagligen följer han i detta vecka måleri i sin tur vännen August Johnsson i spåren, och påverkningen blir alltså ömse-sidig. De båda konstnärerna komma varandra i detta ögonblick så nära, att Ernst Norlind, när han några år senare — i »Från Skåne» 1903 — skall illustrera en artikel om August Johnsson, råkar ta fel och reproducerar Skartoftamotivet, som är utfört och signerat av Anders Trulson!¹⁸



Bygatan, Skartofta. Höst. 1899.

(61)

I detta psykologiska ögonblick, när det skånska skymningslandskapet föds, uppträder alltså också Ernst Norlind på scenen. Vid återkomsten från sin första resa till Dachau 1899 träffade han såväl Anders Trulson som August Johnsson. Den senares molnlandskap gjorde ett mäktigt intryck på honom. Ur den skånska dikten, som Ernst Norlind satte mycket högt, ur lärdomarna från Dachauskolan, och ur upplevelsen av August Johnssons konst växte hans första egna skånska naturvisioner.¹⁴

Vad vi här ställts inför, har varit upptakten till en skånsk konstnärssammanslutning och upptakten till ett samlat skånskt måleri under sekelskiftets skymningsparoll. För första gången ha vi sett Anders Trulson uppträda i den skånska krets, som han senare skulle komma att tillhöra. Hans studier stodo inför sin avslutning, och han borde vara beredd att träda ut i livet som färdig konstnär för att göra sin insats bland jämnåriga kamrater.

Men det behövdes ytterligare, att någon klargjorde detta för honom.

HOS KRISTIAN ZAHRTMANN

Även om Anders Trulson under åren 1897, 1898 och 1899 hade skapat ett österlenskt bygdegalleri och experimenterat med landskapsmåleri i olika riktningar, var det tydligt, att hans position både som konstnär och människa ännu icke var hållbar; hans svårigheter speglar sig mer än tydligt i den växlande kvaliteten i hans måleri. Han hade sina danska vänner, han skymtade Lund som det hägrande målet — men han var bunden vid hembygden, dels av sin förtvivlade ekonomi, dels av sitt bristande självförtroende. Frigörelsen kom vintern 1899—1900 tack vare en nyförvärvad vän i bygden, folkskollärare C. M. Steen, och en efterlängtd lärare, Kristian Zahrtmann.

Bygdelotteriet.

Det bör ha varit på hösten 1899, som folkskollärare Steen kom upp med idén, att Anders Trulson skulle ordna ett lotteri på några av sina målningar; konstnären accepterade, och före jul 1899 ordnades ett eller möjligen flera sådana. Hastigt och lustigt spreds härigenom Anders Trulsons ungdomsproduktion över gårdarna kring Tosterup och Skartofta. Med lotterna i förklädet gick Anders Trulsons moder omkring i de gamla hemmatrakterna och delade ut vinster och nitar, i Skartoftatrakten foro Anders Trulson och hans vän runt på cykel. Vinsterna — i varje fall till ett lotteri — utställdes i skolan i Tosterup. Särskilt minns folkskollärare Steen en försäljningsfärd ända till Sjöbo, där framgången var storartad. »Alla 100 lotterna à 2 kr. voro snart sålda, och jag kan ännu i dag se, huru glad Trulson

blev över de 200 kr. han fått in», skriver vännen, och han tilllägger muntligen, att Anders Trulsons bleka ansikte lyste, och att han skrattade hela vägen hem från Sjöbo. Det finns något av festlig symbolik över detta lotteri med skrattet som avslutning: konstnären frigör sig från sin ungdoms besvärligheter samtidigt som han lämnar från sig de konstnärliga ungdomsförsöken. Med tvåhundra kronor på fickan ser han ånyo världen stå öppen framför sig. I februari gör han, säkerligen just för de pengar, som lotteriet inbragt, äntligen resan till Kristian Zahrtmanns fria studieskola.¹

Zahrtmannvistelsen.

Sedan Krøyer och Tuxen vid 90-talets början lämnat ifrån sig sina skolor, återstod för de unga Kristian Zahrtmanns som den oppositionella högborgen bland Köpenhamns undervisningsanstalter. Kristian Zahrtmann själv hade efterhand nästan blivit en legendgestalt, och skolan stod som en hägring bakom mycket av det, som Anders Trulson dragits mot alltsedan akademiären i Köpenhamn. I Zahrtmanns skola hade, som nämnts, Vilhelm Tetens, Tycho Jessen, Herman Vedel och Gudmund Hentze gått under längre eller kortare perioder, där arbetade vidare under en period vid sekelskiftet Gad Clement och Ludvig Find, och strax dessförinnan, vid 90-talets slut, studerade där Th. Erichsen, modellen till Finds stora porträtt från 1897. Skolans förman var Poul Christiansen, och Fyenborna med Fritz Syberg i spetsen, som hade utgjort kärntruppen under 80-talet och grundlagt skolans ryktbarhet, upprätthöllo troget förbindelserna med den. Anders Trulsons förbindelser under 90-talet för honom alltså obönhörligt till Zahrtmanns skola; den utgör den enda logiska slutpunkten på hans studier. Det är bara egendomligt, att han inte står införd som direkt elev under längre tid. Han finns i annalerna för februari och mars 1900 och gjorde ännu ett besök i mars 1902. Det är den första av dessa perioder, som Zahrtmann och vännerna bäst minnas och som utgör den egentliga vänd-

punkten för Anders Trulson, ehuru även vistelsen 1902, då bland kamraterna fanns Herman Vedel, var betydelsefull.²

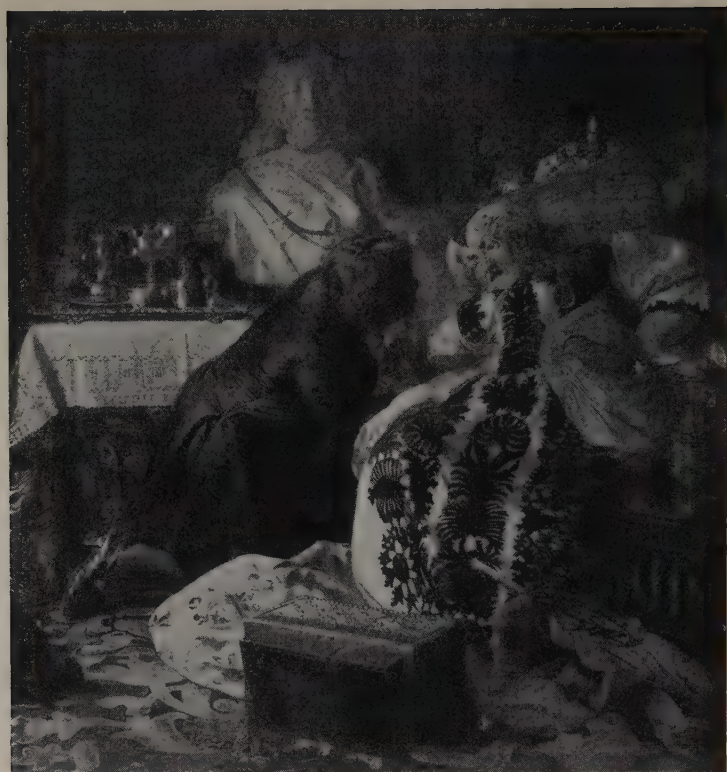
I en oljemålning från 1898—99 har Poul Christiansen fångat stämningen i skolateljén en kväll, när den atletiske modellen står uppställd mot sin förgyllda fond i de avskärmade fotogenlampornas strålkastarljus. Det arbetas för fullt vid alla stafflier, och Kristian Zahrtmann själv sitter och korrigerar. Skolan omfattade såväl dag- som kvällsundervisning. Man arbetade efter naken modell från 9—1, efter porträttmodell 1—3 och därefter åter efter naken modell mellan 6 och 9. Kristian Zahrtmann gjorde dagligen sin inspektionsrond, uppmuntrande eller kritiserande.³ »Han havde en Evne til at vække Ens Begejstring for Modellen og en Maade at udmærke Eleverne paa, men derfor kunde han godt samme Aften ta' Model fra En», säger Axel P. Jensen.⁴ Från början hade han som lärare mottagits med en viss skepsis av de unga, men han hade besegrat dem genom sin mänskliga värme, sin fasta moral och sin pedagogiska talang. Vad han framför allt hade att inpränta hos sina elever var respekt för arbetet. Men han försökte undvika att påverka de unga och aktade sig noga för att föra in dem i ett visst manér: »Vi fødes Alle som Originaler, og leve vi længe nok, dø vi som Copier. Derfor har jeg i mangfoldige Aar syntes, at det Vigtigste er at fremelske, hvad der var af Originalitet i den enkelte Unge.»⁵

Tyst och stilla som alltid gled Anders Trulson in bland de många stafflierna i den berömda skolateljén. »Han var en fin, stilfærdig og elskelig Person, som vi alle holdt af», berättar Sigurd Wandel. »Som Kunstner kan jeg huske ham som en lidet fremtrædende Elev, meget forsagt og tilbageholdende i sit Arbejde. Ingen af os saa noget betydeligt i ham; saa meget større var vor Beundring faa Aar efter, at se den frodige Udvikling han var undergaaet.» För Zahrtmann öppnade sig emellertid den tyste skåningen redan från början, och Zahrtmann förstod och uppskattade honom, »holdt meget af ham; — fremholdt ofte hans Virken paa Skolen for os andre».⁶ Zahrtmann skriver själv i sin minnesteckning om deras första möte: »Han var midt i Tyvene,

høj, smuk, rank, plantet paa meget store, meget velformede Fødder. Sit Skæg havde han taget af, Haaret bar han strøget frem over Panden, hans sikkert formede Mund havde som hele hans Udtryk et sjældent Præg af Viljekraft, der fyldte mig med stærkt Haab om behageligt Samarbejde.» — »Han var en ganske fortrinlig Elev, tog Sagen meget alvorligt, var altid ved Staffellet og havde hele Bondestandens Ihærdighed til at drage Gavn af Tid og Undervisning. Havde øvet og behændig Haand, udmærket Forstand, var elsket af de andre Elever. En vis, næsten dyster Alvor, det muligt var begrundet i en Forelskelse i de Tider, nærmede ham til mig. Jeg haabede paa en lys Fremtid for ham.»⁷

Dessa Kristian Zahrtmanns yttranden om Anders Trulson visar, hur väl han förstod den skånske lantpojken och dennes problem och svårigheter; tystlåtenheten och tillbaka-dragenheten utgjorde för Kristian Zahrtmann närmast en lockelse. Därför lyckades han också återgiva sin skånske elev den självtillit, som motgångarna i Stockholm och under åren närmast därefter fått att fullständigt försvinna. Anders Trulson har själv erkänt det i ett brev från 1910, som citerats i »Mindebogen» om Zahrtmann och som kanske utgör det vackraste exemplet på en elevs tacksamhet i hela denna innehållsrika skriftsamling: »Eder, hr Zahrtmann, har jag personligen att tacka för så oändligt mycket som Ni har varit för mig under en tid, då jag var nere både andligen och kroppsligen. Ni har jo haft så stor betydelse för oss alla som har arbetat under Eder vägledning eller kommit i beröring med Eder. Och därför varit älskad af alla som ingen annan. Därför kan jag inte annat än beklaga, att jag inte någon längre tid fick bevista Eder skola. För jag inser fullkomligt, att jag har ännu inte fått den konstnärliga kultur som är nödvändig för att skapa bestående konstverk. Men jag skall försöka att göra så godt jag kan o. höja anspråken på mig sjelf.»⁸

Konstnärligt medförde vistelsen hos Kristian Zahrtmann icke någon omedelbar omkastning för Anders Trulson; det enda



K. Zahrtmann: Sofie Amalies död. 1882.

Kunstmuseet, Köpenhamn.

vittnesbörd vi ha om hans arbete i skolan, tyder på att han i modellmåleriet fortsatte på sin egen Rembrandtlinje. Det är S. Danneskjold-Samsøe, som minns, »at han om aftenen, naar vi malte ved lampelys, frembragte nogle store kobberfarvede mænd og messingsfarvede kvinder».⁹

Icke desto mindre satte undervisningen i Kristian Zahrtmanns ateljé inom kort spår direkt i Anders Trulsons måleri. Hans Rembrandtstudium hade tidigt slappat hans intresse för den rena färgläran, och han hade ännu åtskilliga lärdomar att inhämta.

Kristian Zahrtmann träder fram ur den danska halvrealismen med dess Italiasvärmeri och dess intresse för Danmarks minnen. Principiellt står han också kvar på dess konstnärliga ståndpunkt. Icke desto mindre betecknar hans insats ett brott på den danska

traditionen, som på sätt och vis är lika kraftigt som Willumsens. Mot den preciösa elegansen och det förfinade luftstudiet i det danska 1800-talsmåleriet satte han sin brutalitet i både färg och form. Det var ett annat Danmark än Frederik Vermehrens som här nådde Anders Trulson, och det var överhuvud taget ett annat Danmark än 1800-talsrealismens, som genom Kristian Zahrtmann nådde de unga danska generationer, vilka slöto upp kring honom. Läraren försökte varken påtvinga dem sina historiska motiv eller sin egenartade arbetsmetod, men icke desto mindre torde det vara ofrånkomligt, att Kristian Zahrtmann haft sin betydelse inte bara som pedagog utan även genom sin färgsyn. Fast han stod på gammal grund fanns det dock möjligheter att ur hans måleri utveckla både en frän bonderealism sådan som Fritz Sybergs och en ny kolorism sådan som Karl Isaksons.

Det ena draget i Kristian Zahrtmanns konst är dess saklighet. Han tummade aldrig på verkligheten — han skulle tvärs genom den. Han hamrade ut detaljerna, han njöt av formens plasticitet och stoffernas påtaglighet, och hans bilder blevo en anhopning av skarpt preciserade former, som brottades med varandra utan att någon ville underordna sig den andra eller släppa efter på sitt egenvärde för helhetens skull. »Hele Eckersbergskolens Respekt for Detaillen sidder ham i Kroppen, og han tillader aldrig, at Tingenes massive Egenværdi forflyktiges af Hensyn til Farven.»¹⁰ Här står Kristian Zahrtmann alltså på traditionell mark. Den respekt för tingen, som inpräntats hos Anders Trulson av Krebs och Vermehren, och som blivit ett karaktärsdrag hos honom, underbyggdes ytterligare genom Kristian Zahrtmann. Men Zahrtmann förde denna saklighetssträvan mycket längre än realisterna, och Anders Trulson kan hos honom rentav ha sett samma kärlek till det fula, som han tjusats av i Rembrandts konst. Det fanns mycket för Anders Trulson att hämta hos den mästare, som kunde göra Alkibiades till en naturalistisk cirkusatlet och frossa i Sokrates gubbaktiga fulhet.

Det andra draget i Kristian Zahrtmanns konst är den barbariska färgglädjen. Utan att på något sätt intressera sig för de

franska försöken att rensa upp färgen bröt han — som Haavard Rostrup träffande summerar — avgörande med den gamla danska färgtraditionen. Han ville göra färgen lika fränt påträngande som formen, hans dukar äro lika mycket brottningen mellan föremålens färger som mellan föremålen själva. »Han dekomponerede Farven, satte den mosaikagtigt sammen i rene Strøg, han søgte at drive Virkningen saa højt op som muligt ved at kontrastere ublandede Komplementærfarver — violet og gult, rødt og grønt. Hans Farvefantasi var orientalsk i sin Umættelighed, og det er betegnende, at et af hans Yndlingsadjektiver var Ordet 'gyldenviolet'.»¹¹ Till och med när han målade vitt, sprängde han färgen och gjorde den citrongul eller svavelgul i ljuset med reflexer och skuggor i grönt och blått. I äldre dukar som praktstycket »Sofie Amalies död» från 1882 åstadkoms effekten av gnistrande mosaik genom en anhopning till bristningsgränsen av färgrika belysta föremål — stoffer, gyllenläder, kristallglas och karaffer, smycken och så vidare —, men därifrån gick Kristian Zahrtmann mot den nästan pointillistiska teknik som redan finns i »Job och hans vänner» från 1887 och som i Cività d'Antinos solsken förvandlar trappstenarna, murverket och gatubeläggningen till ett puzzel av blå, grå, violetta, gula och röda fläckar. Man kan knappast tänka sig någon större motsättning än den mellan Kristian Zahrtmanns färgbarbarism och Rembrandts ljusdunkel. Men Anders Trulson kan dock även i detta avseende ha sett överensstämmelser dem emellan. Också Rembrandt hade en flammande kärlek till orientaliska och exotiska stoffer och smycken och glansen kring dem. Också Rembrandt kunde låta färgerna fränt brytas i ljuset och hänsynslöst omgestalta ett ansikte genom reflexer och skuggor. Ur denna synpunkt kan man komma att tänka på Zahrtmann redan inför Anders Trulsons porträtt av moster Boel eller hans självporträtt från 1895. I fortsättningen skola vi emellertid behålla i minnet både den Zahrtmannska sakligheten och den Zahrtmannska färghållningen.

Måleri efter Zahrtmannvistelsen.

När Anders Trulson kom hem från Köpenhamn och Kristian Zahrtmann, fann han till sin glädje föräldrarna i färd att bryta upp från Skartofta. Förnedringsperioden var redan slut. Under något år bodde föräldrarna i undantagsstugan på morföräldragården i Stora Köpinge, och därefter flyttade de in i sin ålderdoms hem, ett litet nybyggt hus vid Karlsfält några kilometer väster om Tosterup. Anders Trulson själv sökte upp sin vän folkskollärare Steen och målade »längre fram på våren» som ett tack för hjälpen med lotteriet det färglysande porträttet av dennes dotter Ester. Sommaren tillbringade han huvudsakligen i Stora Köpinge och hos släktingar på Tosterup, varifrån han brevväxlade under juli och augusti. Ett par meddelare förlägga även till denna sommar ett lotteri och utställningen på Tosterups folkskola. I Stora Köpinge målade han, enligt vad modellen till porträttet meddelar, sin kusin Hilda. Vidare torde till sommarens skörd höra profilporträttet av modern, i färg påminnande om porträttet av Ester Steen. Sannolikt höra även dit tre landskapsmålningar.¹²

I dessa målningar, såväl porträtten som landskapen, har Anders Trulson åter lämnat skymningsromantiken och gått upp i färg och ut i det fulla dagsljuset. Det är det fylliga färgregistret från »Gård i Nedraby» han knyter an till, ej till de tidigare Tosterupsporträtten eller till August Johnssonlandskapen. Med större djärvhet och säkerhet än förr ansluter han sig till Ludvig Finds och Gad Clements måleri med dess drag av Eckersberg å ena sidan, den italienska ungrenässansen å andra sidan — och det är inte längre den spartanska färghållningen han ser hos dem, utan linjeföringens spänstighet och det nyklassicistiska solskenet. Hans måleri är hårt, men hans färg har blivit rikare. Först nu tycks han exempelvis ha förstått, vad den blå skuggan kan betyda i ett sollandskap.

Det första bevarade exemplet på detta måleri är porträttet av Ester Steen. Som en av Eckersbergs eller Købkes flickor sitter



G. Clement:
 Porträtt av fru Brandstrup. 1898.
 I privat ägo, Danmark.

hon i solskenet med sitt burrtigt lockiga guldglänsande hår, sina klarblå ögon, sin friska rosiga hy och sin blå klädning med en svart-röd-vit-prickig isättning, som utgör det enda riktigt varma inslaget i bilden. Fonden är klart grön men svartnar åt höger. I den distinkta teckningen av exempelvis ögonpartiet framstår Eckersbergsdraget tydligast. Åtskilliga allmänna paralleller kunna uppletas i sekelslutets danska porträttkonst; på Kunstmuseet i Köpenhamn hänger exempelvis ett porträtt av Johan Schlichtkrull, »Portræt af en lille Pige» från 1898, som kan leda tankarna till Ester Steen. I Anders Trulsons egen produktion ha några porträtt av fröken Augustines små skyddslingar på Tosterup i sjömanskostym eller ljus klädning varit de enda förebuden till detta måleri; dessa visa emellertid icke den Eckersbergiska skärpan i teckningen.

Porträttet av modern är en lika ren stilstudie i klara färger och distinkt genomteckning — det är främst dessa två skäl som föranleder dateringen just till sommaren 1900. Hon ser ut att vara av ungefär samma ålder som på det tidigare omtalade



Porträtt av konstnärens moder.
Omkring 1900. (68)



Porträtt av Ester Steen.
1900. (66)

enfaceporträttet, men hårknuten har fallit ner lite längre i nacken. På porträttet sitter hon i strikt profil mot en ungrenässansaktigt klargrön, helt upplagd bakgrund. Detta klargröna är samma färg som på Ester Steensporträttet, men den förekommer för övrigt icke på porträtt av Anders Trulson — i varje fall inte förrän långt senare. Ansiktet är mjukt men ändå distinkt modellerat i varmt brunt, håret kolsvart och blusen likaså. Silhuettkurvaturen är uttagen så, att dess Jugendrytm framhäves. Man kan jämföra porträttet med Gad Clements porträtt av fru Brandstrup från 1898 — gestalterna ha i båda fallen satts in på likartat ungrenässanssätt mot släta fonder.

Utom dessa porträtt ha åtminstone tre landskapsstudier det klingande, hårt spända färgläget och de kunna också dateras till tiden närmast efter Zahrtmannvistelsen.

Den första av dem är en solnedgångsbild från morföräldrarnas gård, enligt en släkting, som var bosatt i gården, utförd just under den tid, då Ingar och Per Trulson bodde där, alltså sommaren 1900 eller sommaren 1901.¹³ Den är signerad med namnet ANDERS TRULSON i tryckbokstäver, en signatur som i daterade målningar för första gången finns i porträttet av rektor Er. Ekblad från hösten 1900. Enligt släktingen utställdes målningen vid något tillfälle i Lund eller Malmö och kan i så fall endast vara identisk med »Aftonsol, skånskt motiv» som visades hos Konstföreningen för södra Sverige hösten 1900. 1901 och 1902 finnas inga titlar, som kunna ifrågakomma. Dateringen till 1900 är således i detta fall fullt bestyrkt. Man ser på bilden en envåningslänga i korsvirke med en del av halmtaket från trädgårdssidan och i förgrunden landsvägen. Solen faller starkt in från vänster, och konstnären har ett enda stort intresse, att skildra solljuset, som längan badar i, och dess växelverkan med skuggorna. Trädkronor och trädstammar kasta kraftiga skuggor, gröna på det gula staketet, grå på den violetta vägbanan, ljusgröna och blågröna på husets vita fyllningar mellan korsvirkesdelarna, gråvioletta på halmtaket, gröna på gaveln av rött tegel.

De övriga studier, som jag tror mig kunna knyta samman



Aftonsol, skånskt motiv. 1900.

(69)

med solnedgångsbilden från Stora Köpinge, visa samma intresse för färgen i solljuset. En sådan studie visar trädgårdsmästarens hus i Tosterup med det stora valnötsträdets markerade blå skugga på den vita rappningen. Veterligen målade Anders Trulson för sista gången på Tosterup sommaren 1900 och blå skuggor har han inte briljerat med tidigare — dateringen skulle följa härav. Slutligen äger Herman Österlund en liten landskapsstudie, som han fått av Anders Trulson och som han bestämt uppger vara målad vid denna tidpunkt. Det är en knappast fullbordad skiss, men den är också mera glittrande än någon av de båda större dukarna. Det är senhöst med snö. Längs en blå stengärdesgård står en rad träd med kronor i grönt, gult, orange och rött. I förgrunden en plöjd åker med snö i fårorna, i bakgrunden ett solbelyst fält. Solen lyser in från höger, långa blå skuggor tvärs över fårorna, medan snön i solen ligger i vitt och rosa (sid. 147).

Vad vi här mött är ett nytt landskapsmåleri, som kan påminna om Kristian Zahrtmanns exempelvis i skuggornas dragning

mot blåviolett, och som är rensat och uppfriskat som hos Zahrtmanns vänner och elever, den pregnante Gad Clement, den förfinade Johan Rohde, den intensive Fritz Syberg. Anders Trulson hade sett Sybergs »Foraar» redan som ung dansk akademielev. Hade han uppmärksammat honom redan då? I så fall tog det sex år och fordrades nya upplevelser för att bonderealismen med verklig kraft skulle få gripa in i hans måleri. Nu hade emellertid Anders Trulson, som redan tidigare hade valt sin position som porträttmålare, också fått en utgångspunkt som landskapsmålare.

Utställningsdebuten.

Fylld av självförtroende står alltså Anders Trulson mitt uppe i en ny period av spänstigt måleri. Grubbleriet och skymningsstämningarna ha sjunkit undan. Studieåren äro tillända och framtiden väntar. Kristian Zahrtmann har sagt honom, att tiden är inne för hans framträdande.

För en skånsk målaryngling fanns det vid sekelskiftet egentligen endast ett sätt att debutera, och det var genom att anmäla sig till deltagande i Konstföreningens för södra Sverige utställningar som hösten 1900 skulle hållas i Malmö, Ystad och Kristianstad. Det var en anspråkslös form för framträdande efter tio års studier, men för Anders Trulson kom debuten dock att beteckna steget från skolorna till det fria och självständiga arbetet. Från Tosterup skriver han det ena brevet efter det andra för att anmäla sin debut, och samtliga brev ha bevarats i föreningens arkiv.¹⁴ Anders Trulson var en dålig skribent, och de bevarade breven från honom äro få. Jag griper därför med begärlighet denna lilla korrespondens — som jag redan tidigare flitigt utnyttjat — för att låta den belysa hans sinnesstämning efter Zahrtmantiden och samtidigt låta den kasta sitt tillbakablickande ljus över 90-talet, sådant det vid sekelskiftet står i konstnärens minne.

Brevväxlingen börjar med en kort anmälan om deltagande, i



Landskap med sol och snö. Omkring 1900.

(71)

vilken Anders Trulsons danismer slår igenom: »Herr Sekreter! Undertecknad beder härmed om att få upplysning om tiden för Konstföreningens utställnings öppnande och om tiden för arbetenas inlämnande. Samtidigt beder jag att få en utställningsplakat.» Brevet är daterat den 16 juli, och efter fjorton dagar kommer en uppmaning från sekreteraren till Anders Trulson att sända in uppgifter om sin utbildning. Han är i svaret på en gång ödmjuk och rätt självsäker. »Tack för Edert brev af d. 2 Aug. Härmed får jag meddela eder, att jag haft en ganska lång studietid, som visserligen blef afbruten på grund av sjukdom, men som ändå är ganska försvarlig. Jag har genomgått Tekniska skolan i Köpenhamn, så studerade jag en två år på Konstakademien därstädes, därefter på Konstakademien i Stockholm tre år. Här fick jag på grund af sjukdom år 1897 afbryta en täflan om Akademiens medalj. Nu senast har jag studerat på Konstnärernas Studieskola i Köpenhamn under Zartmans ledning. Jag har endast exponerat några småsaker på Konstakade-

mien i Stockholm. Hitintills har jag nästan icke målat annat än studier, men jag ville gärna utställa ett par mindre taflor i Malmö i år. Ett annat år hoppas jag kunna komma med riktigt goda saker.» Konstföreningen dröjer med svaret, och bondeblodet hos Anders Trulson börjar svalla. Den 14 augusti skriver han: »Herr Sekreterare för Konstföreningen! Eftersom jag inte än har emottagit någon utställningsblankett eller fått något svar på mitt sista brev, så vet jag inte om detta mitt brev är framkommit eller mina lärare och skoltid har befunnits antagliga. Genom Österlund har jag fått underrättelse om att arbetena skola vara inlämnade senast den 31:ste Aug. och då är det jo icke lång tid kvar att skaffa ramar. Därför vill jag gärna veta om jag får lof att utställa på Konstföreningens för Södra Sverige utställning eller ej. Får jag lof att be om svar med det snaraste.» Denna skrivelse gör önskad effekt, och Anders Trulson får insända två arbeten på prov. Han känner sig genast säkrare i sadeln, och han drömmer om att få se dem utställda i Ystad: »Herr Sekreterare för Konstföreningen. Tack för edert brev af d. 26 aug. Nu har jag afsänt två arbeten till utställningen, om de befinnas passabla så skulle jag vara mycket tacksam om arbetena blefvo utställda i Ystad för de är ju så nära min hemort och de skulle kunna gagna mig. Till oktober tror jag att jag kommer med ett arbete till som jag icke fick färdigt nu. Skulle icke mina arbeten vara af en sådan kvalitet att de kunna exponeras på Konstföreningens Utställningar, så ber jag, att jag därom underrättas med det snaraste, så jag i så fall kan ställa om att de kunna blifva exponerade på annat ställe. För jag har beslutat att mina arbeten skola exponeras i år och herr Zartman har också rådt mig därtill.»

Anmälningsblanketten omfattar »Aftonsol, Skånskt motiv. Oljemålning», säkerligen identisk med den solnedgångsbild från morföräldragården i Stora Köpinge, som ovan omtalats, och »Landskap. Motiv från utkanten av Lyngby, Danmark. Oljemålning», det senare alltså ett motiv från sommarvistelsen hos Gudmund Hentze 1899. Båda målningarna antogs.¹⁵

SKÅNE 1900—1906



Gamla hus i solsken, Källby. 1904.

PROVINSTRADITIONEN OCH SKÅNSKA KONSTNÄRSLAGET

Även efter debuten år 1900 fortsatte Anders Trulson att delta i Konstföreningens för södra Sverige utställningar. Men givetvis erbjöd honom denna förening i längden icke tillräckliga möjligheter. Sommaren 1903 såg Anders Trulson sin chans att komma vidare och sände in ett »Självporträtt, skiss i lampljus», till den svenska konstutställning, som detta år hölls i Hälsingborg.¹ På hösten deltog han med samma porträtt hos »Svenska konstnärernas förening» i Stockholm.² Samtidigt engagerade han sig tillsammans med Ernst Norlind och Fritz Kärffve i den nya gruppen »De frie» och deltog i dess utställning i Stockholm med ett porträtt av Ernst Norlind samt stadsbilden »Utsikt från mitt fönster».³ Med dessa utställningar lade Anders Trulson grunden till sin konstnärliga position. »Med sitt självporträtt af 1902 ... kan man säga att Trulson slog igenom», skriver Evert Wrangel.⁴ Hans deltagande i »De fries» utställning hälsades med glädje i Svenska Dagbladet, där Tor Hedberg framhöll gedigheten i hans måleri och summerade sina intryck av skåningarna på utställningen: »Det är för alla parter fördelaktigt, att de unga skånska konstnärerna komma ur den isolerade ställning, i hvilken de hittills befunnit sig; de hafva helt visst konstnärliga värden att rikta oss med, och kunna själfva endast vinna på en innerligare samverkan med den uppsvenska konsten.»⁵ På August Brunius gjorde Anders Trulsons och Ernst Norlinds målningar ett så pass starkt intryck, att han ännu tre år senare återkom till dem: »Säkert har det för dessa uppsvenska unga målare varit hälso- samt att en tid utställa tillsammans med skåningarna Norlind

och Trulsson, hvilkas solidare teknik minsann icke förkvävt deras individualitet.»⁶ Det var efter dessa framgångar Anders Trulson presenterades som »a figure painter of great ability» i en uppsats om »Modern painting in Sweden» i *The Studio*. Här återgavs Hälsingborgsporträttet som helsidesbild.⁷

Därmed var Anders Trulson på god väg att erövra en plats i Stockholm och inom sin svenska generation. Men samtidigt vann han sina första segrar också inom Skånska konstnärslaget i Malmö. I fortsättningen föredrog han att hålla sig till denna slutna skånska krets framför att engagera sig fastare i någon uppsvensk grupp. Genom sitt ursprung, sin första skolning hos Fredrik Krebs, sin dansk-svenska utbildning, sina motiv från hemtrakten, sitt medlemskap i Lukasgillet och sin debut på en utställning i Skåne tillhörde han redan den skånska provinsgemenskapen. Hösten 1900 flyttade han till Lund och befann sig därmed i det skånska konstlivets dåvarande högborg. Allt detta gjorde, att framstöten i Stockholm för honom endast blev en parentes i ett genuint skånskt skede. Provinsmåleriet lade beslag på honom.

Det skånska konstlivet var vid 1900-talets början främst knutet till Konstföreningen för södra Sverige samt till Lunds universitets konstmuseum.⁸ 1891 hade dessutom föreningen Heimdall bildats med konstutställningar som en av punkterna på sitt program, och tio år senare stod Malmö museum vid Regementsgatan färdigt med sina stora ovanljussalar.⁹ Vid denna tidpunkt hade 80-talets friluftsprogram, 90-talets hembygdssvärmeri och sekelskiftets splittrade konstförhållanden redan tvingat fram den provinsiella samhörighetskänsla, vilken skymtar som ett faktum i Tor Hedbergs och August Brunius formuleringar. Lukasgillets instiftande 1898 hade varit det första utslaget härav. År 1902 voro skåningarna tillräckligt starka för att få en egen sal inom Konstföreningens för södra Sverige höstutställning, som nu hölls på Malmö museum.¹⁰ I november samma år bildades Skånska konstnärslaget med Anders Trulson bland stiftarna.¹¹

Denna sammanslutning var en logisk följd av tendenserna i 1800-talets skånska konstliv, samtidigt som den gav Skånekonsten en fast position i det svenska sekelskiftet. Äldre lokala förmågor — som Jöns Mårtensson eller Fredrik Krebs — fördes här samman med kretsen av 80-talister — Justus Lundegård, P. A. Persson, Per Gummeson, Bruno Hoppe och Carl Aspelin. Till dessa sällade sig sekelskiftets debutanter — dels de något äldre Ola Larsson och Albert Larsson, dels Ernst Norlind, Anders Trulson, Herman Österlund och Fritz Kärfve. Man försökte få Gustaf Rydberg med i laget, liksom man inbjöd Nils Forsberg och Axel Kulle. Den siste düsseldorfaren, Anders Montan, knöts till kretsen. Konstnärer utanför de tidigare skånska kretsarna invaldes likaså: Endis Bergström, Sven Walberg, Agnes Wieslander. Även arkitekter och konsthantverkare inbjödos. Föreningen arbetade genom utställningar i och utom Skåne. Som en stödförening med medlemmar bland allmänheten bildades 1904 »Skånes konstförening». Genom egna publikationer — »Från Skåne», som utgavs av Ernst Norlind 1903 och 1904, och »Från Skånebygd», som utkom 1905 — spred gruppen kännedom om sin verksamhet.¹² I artikeln »Det moderna Skåne och tidsrörelserna under åttioalet» såg Ernst Norlind en särpräglad skånsk dikt och en särpräglad skånsk konst avteckna sig mot den internationella bakgrunden, och i en uppsats om »Skånska målare förr och nu» av 1905 presenterade Yngve von Schmidten det skånska 1800-talsmåleriet som ett ärorikt förflutet.¹³ Särskilt betonades den skånska konstens samhörighet med den skånska lyriken.¹⁴ Tillfällighetspoeter såväl som diktare fingo ymnigt framträda i »Från Skånebygd» liksom i Lukasgillets »Finn». I »Från Skåne» placerade Ernst Norlind imperatorsstrofer à la Nietzsche av Ossian Nilsson, drömmande kvällslyrik med lampljus mot aftonhimmel av Anders Österling och solfyllt klassiska poem av Vilhelm Ekelund bredvid reproduktioner av de skånska målarnas verk och ritade själv vinjetter till dikterna.

Den konstnärliga provinstradition, till vilken lagets medlem-

mar hade att ta ställning, omfattade i första hand Gustaf Rydbergs måleri och den skånska impressionismen med dess inslag av dansk intimism. Skåne har aldrig målats så ljust, så lätt och så luftigt som under decenniet närmast före Skånska konstnärslagets bildande. Hugo Salmson, vilken under en rad Dalby-somrar grundlagt uppfattningen av Skåne som ett blont pariser-svenskt skördelandskap, gick visserligen bort 1894, men Gustaf Rydberg verkade i sitt landskap, och hans måleri steg under 90-talet som befriat mot ljuset.¹⁵ De skånska 80-talisterna gingo i stort sett i spåren på Hugo Salmson och Gustaf Rydberg.¹⁶ Som en ny Salmson hade P. A. Persson redan under akademitiden vid 80-talets mitt stått i Stockholm och — som Anshelm Schultzberg skriver — målat »skånsk mustig varm sommar, där sol, grönska, luft, ger ett intryck av ren natursyn», och Per Gummeson hade vid 80-talets slut och 90-talets början utfört de blondaste strandbilder i Gustaf Rydbergs art. Efterhand hade ungdomarna från 80-talet också i Frankrike fått uppleva det ljusa franska valörmåleriet och den franska impressionismen. För Carl Trägårdh hade Skåne och Frankrike blivit ett: ända fram till sin död 1899 stod han i oavbruten kontakt med Paris, och sin blekblonda, doftiga franska ton behöll han även när han målade ängar, åar, lamm och kor på Hallands Väderö och vid Råå. Justus Lundegård hade upplevt samma Frankrike under en vinter i Montigny, och den breda impressionistiska touchen och den ljusfyllda franska färgen fanns kvar i hans Arildsmotiv från 90-talets mitt. P. A. Persson hade under sin franska resa 1889—1891 blivit fransk valörmålare av något mera akademisk hållning, och efter återkomsten målade han Vallåkradalen i grålila dis och såg luften stå fransk kring Vallåkra kyrka. Till och med Per Gummeson, som aldrig var i Frankrike, fick tack vare kamraterna ett pariserskånskt skede: under 1893 och 1894 signerade han ett antal mariner och solgyllene skördebilder, i vilka hans tidigare distinkta teckning lättades upp, föredraget blev pastost och till och med palett-kniven kom till användning. Till detta kommer som ett viktigt

komplement Ola och Albert Larssons ljusa danska intimism.¹⁷ Ola Larssons skollärare från 1892, som fridsamt sitter och njuter i Vemmenhögssolskenet, hör trots de tekniska skiljaktigheterna i måleriet samman med 90-talets blonda skånska måleri för övrigt. Detsamma gäller Anders Trulsons porträtt av morföräldrarna från 1893.

Hos Gustaf Rydberg, sekunderad av Wilhelm Dahlbom, Olof Krumlinde och Ola Larsson, höll sig detta ljusa Skåne kvar långt in på 1900-talet. Vid sitt tioårsjubileum 1901 hedrade Heimdall Gustaf Rydberg med en utställning, och ingen förnekade hans storhet och betydelse.¹⁸ Så gott som varje skånsk konstnär hade att ta ställning till den av Gustaf Rydberg och impressionisterna grundlagda synen på det skånska landskapet.

Men icke desto mindre hade oppositionen mot den danska intimismens och den franska impressionismens ljusa Skåne redan sedan länge kunnat märkas. Albert Larsson berättar, att sekelskiftets ungdomar trots allt ansågo, att Gustaf Rydbergs måleri var småpetigt och förlegat, och Georg Nordensvan skriver om Carl Trägårdhs konst: »Hemma i Sverige mötte franska naturstudier under denna det nationella genombrottets tid ett högst begränsat intresse.»¹⁹ I sin skildring av det skånska måleriet från 1905 fann Yngve von Schmidten icke »den skånska färgen» hos Gustaf Rydberg, utan i stället hos den tyngre Anders Kallenberg. I den stora duken »Under kvällsmolnen» från 1899 hade August Johnsson — med Anders Trulson vid sin sida, och, kan man väl säga, Ernst Norlind vid sina fötter — svept 90-talets ljusa Skåne i symbolmättat brundunkel. Hans målning är långt ifrån det enda tidiga vittnesbördet om en ny skånsk stilfas, men ett av de mest framträdande. Genom ett sammanflöde från olika håll av likartade tendenser kom ett skymningsmåleri av August Johnssons art att vid starten prägla stora delar av Skånska konstnärslaget, och över mycket av dess måleri kom den skånske diktaren Ola Hanssons Notturnolyrik att tona som ett målar-evangelium:



*Aug. Johnsson:
Under kvällsmolnen.
1899—1900.
Fru O. Schedin, Lund.*

»De öde skogarne
stå så stumma.
De vida markerna
ligga skumma.
Som luftens molngrått
är insjöns vatten.
Nu lutar jorden
sin kind till natten.»

Inom Skånska konstnärslaget stod Ernst Norlind ytterst på vänstra flygeln. Vi ha redan sett, hur han från början öste ur tre källsprång, den skånska dikten, August Johnssons molndramatik och lärdomarna från Dachau, där han vistades som Adolf Hölzels elev 1899 och 1901.²⁰ I sina målningar från seklets första år förmådde han endast i mindre grad omsätta

Dachauupplevelserna. Men i teckningarna var Ernst Norlind redan 1899 helt Dachaus man. När molnen skuggade rymd och slätt, medan de låga vitrappade längorna ännu drogo åt sig vad som finns kvar av ljuset — då återfann han i det skånska landskapet Dachauskolans kontraster mellan ljus och skugga. Han tecknade i japaniserande närbilder pilarna längs vägkanten, medan diket fick dra sin blänkande fåra genom den böljande terrängen, och han underströk svärmodsstämningen i landskapet genom figurer som i teckningen »Lördagskväll» av 1904. Samtidigt förde han in hela den tyska kretsen av fantasi-fåglar i sitt skånska landskap. Det var August Johnssons fauna, som här levde upp igen, men samtidigt var det djuren från Max Klingers etsningar och tecknade vinjetter och hela fågelvärlden från de tyska tidskrifterna, som flög in över Skåne. Redan 1903 var Ernst Norlinds fågelvärld utvecklad, och i »Hymn», reproducerad i »Från Skånebygd» 1905, kulminerade denna tyska symbolism på skånsk mark.

Vid Skånska konstnärslagets start fick Ernst Norlinds Dachau-måleri sitt viktigaste komplement genom yttringarna av svenskt skymningsmåleri.

I sin mest renodlade form — Munchinspirerat och symbol-mättat — utvecklades det inom laget genom Fritz Kärffe. Han hade under åren 1899—1901 gått i Konstnärsförbundets andra skola, vilken leddes av Richard Bergh under den tid, då denne höll på med »Vid härden», »De gamla på stranden» och »Konstnärsförbundets styrelse». Efter studietiden uppehöll Fritz Kärffe alltjämt kontakten med sin lärare. »Strandängar» i Ernst Norlinds »Från Skåne» av 1903 är ett av exemplen på hans måleri vid tiden för lagets tillkomst. Med blånande eller gråstämda skymningsbilder från hamn, slätt och strand förde han in den unga svenska skymningssymbolismen i den skånska kretsen.²¹

Sekelskiftets skymningstendenser nådde emellertid också landskapsmålarna på lagets högra flygel: Justus Lundegård, Per Gummeson, P. A. Persson samt Herman Österlund, som, ehuru yngre, genom motivkretsen och motivuppfattningen gled

samman med dem. Vi ha redan tidigare sett hur Herman Österlund år 1900 återvände från konstakademien i Stockholm som solnedgångarnas och den kompakta, i kvällningen helt svarta skogens målare — »Rövarkulan», signerad 1900.²² Men också de andra, en gång så lidelsefullt franska ljusdyrkarna genomgingo liknande förändringar. Liksom Herman Österlund hade P. A. Persson i första hand kontakt med Stockholm, där han bodde kvar till 1904. Det var alltså genom den uppsvenska konsten, som skymningen nådde honom. Ännu 1897 hade han målat en vinterbild från Söder i klart dagsljus. Men därefter kom hans period av mörkt drömmeri, och i kompositionen »Solen» från 1901 tog även han upp ett typiskt skymningsmotiv i sekelskiftets anda.²³ Den tredje i kretsen, Per Gummeson, var ännu vid 90-talets slut en ljus Gustaf Rydbergslyriker, men romantiska tendenser började snart göra sig gällande. Thorild Anderberg, som ägnat hans konst en otryckt studie, låter ett landskap från 1902 illustrera stilbrytningen.²⁴ Man ser en grön strandäng med en gård i omsorgsfullt detaljarbete, men däröver välver sig oväntat en stormhimmel med brett målade drivande moln — August Johnssons moln, fördunklande även Per Gummesons rymd. Omkring 1903 följde den fullständiga förvandlingen. Per Gummeson vände duken och på den sträva baksidan fäste han sin mättade färg i breda penseldrag, som sögos in i väven så att effekten blev dov och dunkel. Han sökte som konstnär bevara sin ursprunglighet genom att aldrig resa utrikes — utom till Köpenhamn — och när hans måleri intog sitt skymningsläge, skedde det alltså under intryck av de svenska stilströmningarna främst förmedlade genom kamraterna i Skånska konstnärslaget.

Närmast den franska impressionismen bland dessa landskapsmålare stod från början Justus Lundegård, och han bröt aldrig helt med sin ungdoms konstuppfattning. Skymningen kom att spela en obetydlig roll i hans konst. Men förändringen vid sekelskiftet är likväl stor. Sin bredd hade hans måleri redan, men från det ljusmättade registret med inslag av svalt kritigt blått gick han vägen mot en robust Skåneskildring, byggd på kraftiga,

saftiga lokalfärger, med mycket blått, grönt och rostrött, men också med mycken bruntonig värme och med svart i skuggorna.²⁵ Denna förändring spåras tidigt, men det dröjer, innan den är fullt genomförd. »Arilds pinjer» från 1900 betecknar ett övergångsstadium, där det franska lever i *lontainen*. Liksom Per Gummesons måleri får Justus Lundegårds först under lagets tid slutgiltig tyngd och färgrikedom.

Slutligen återvände Albert Larsson efter tio studieår i Köpenhamn för att intaga sin plats i den skånska gemenskapen. Hans skildringar av det skånska landskapet, än finpensliga, än danskt luddiga, anknöto närmast till Julius Paulsens måleri, och liksom denne sökte han sig försiktigt ner mot skymningsmåleriet. Omkring 1903 gav han helt efter för tidstendensen, hans färg mörknade ytterligare, och stiliseringen blev allt mera markant.²⁶

Skymningsdraget framträder alltså som det gemensamma för Skånska konstnärslagets landskapsmålare redan vid lagets start 1902. Men kanske kan man ännu närmare komma åt färgtonen inom laget och därmed ytterligare karakterisera dess måleri. På ett intressant sätt försöker Georg Karlin göra det redan efter den första utställningen 1903.²⁷ För honom är ännu Gustaf Rydbergs ljusa Skåne det enda riktiga, och han framhåller alltså, att Justus Lundegård »en gång under sin franska period verkligen hade icke så litet af det som anses för speciellt skånsk luft». Nu har han däremot »med sina starka oförmedlade blått och orange så fullständigt brutit med den s. k. skånska lokaltonen, att man, om inte motiven stundom förrådde honom, snarare skulle tro honom sitta och måla vid Napolis golf än vid Skelderviken eller på Sulitelma istället för Kullaberg». Det samma gäller som allmänt uttalande, säger Georg Karlin, om Kärffe, Österlund och även Trulson. Detta måleri har ingenting att göra med det svenska Konstnärsförbundets: »Intensivt blått och orange äro de färger man framför andra bär på sin näthinna, när man går från konstnärslagets utställning, liksom man, när man lämnar Svenska konstnärsförbundets utställning, har lila och karmosin.»

Var finns då utgångspunkterna för den nya skånska färg-tonen, som saknar lokal tradition, och som icke heller är svensk? Att hänvisa till det skånska landskapet räcker inte: där finnas alla färger, och konstnären väljer blott den han vill ha. Men det finns ett annat svar. Om Justus Lundegård var fransk impressionist, när han återkom till Skåne, så blev han — fullt i linje med det svenska sekelskiftets inställning — efterhand allt-mera germanskt orienterad. Impressionismen var vid sekelskiftet mera uppskattad i Tyskland än vad den var i sitt franska hem-land — det var till och med lättare att få se fransk impressionism i Berlin än att få se sådan i Paris. Och det fanns som en följd härav också en tysk impressionism, med säte inte i München, där andra strömningar härskade, utan i Berlin. Den fransk-orienterade Max Liebermann excellerade vid sekelskiftet i att fånga rörelsen hos förbiilande människor och ryttare, att skildra solfläckarna, sådana de lyste genom trädkronorna över en träd-gårdsgång eller en vit mur, att låta ljuset spela i impressionistiska ögonblicksbilder. Som en av Tysklands mest omtalade impres-sionister framträdde Wilhelm Trübner, vars speciella område var grönskans brytningar i gult och blått; från och med år 1900 använde han ett skisserat, till och med brutalt manér, och han lät reflexerna formligen blixtra över sina kungliga fuxar eller över de nakna modeller, som han ställde upp i skogsbrynet. Lovis Corinth och Max Slevogt utvecklade denna tyska impressionism vidare och kring de mästare, som jag nämnt, gruppera sig yngre kretsar. Men dessa tyska impressionister nådde aldrig det ljus och den harmoniska jämvikt, som är de franska impressionisternas karakteristikum. Den tyska impres-sionismen är i förhållande till den franska frodig, bred, brutal, skärande och påträngande. Den låter inte föremålen upplösas i atmosfären, den gör dem i stället påtagligare med ljusets, reflexer-nas och glansdagrnas hjälp.²⁸

Denna tyska impressionism kan inte ha varit utan betydelse för det närbelägna Danmark, framför allt inte för den krets, som rörde sig i den starkt tyskorienterade Kristian Zahrtmanns

ateljé. Kristian Zahrtmann var aldrig impressionist, men han hade mycket av den germanska brutaliteten, den som så starkt framträdde, när Menzel försökte ta steget över till en naturalistisk impressionism. Så vitt jag vet har Kristian Zahrtmanns elev Fritz Syberg ännu icke blivit ställd i samband med internationella strömningar, men det skulle icke förvåna mig, om hans äldre måleri skulle visa sig stå i en viss relation till Fritz von Uhdes och hans senare ha ett visst samband med den tyska impressionismen.²⁹ Samma stilfrändskap finns det mellan Justus Lundegårds senare skånska måleri och den germanska impressionismen, och om han därvid ibland kommer nära Anders Trulson, är det icke underligt, då denne genom danskarna hade fotfäste i samma internationella strömningar. Tidens konstkritik har också observerat detta samband mellan skåningarna och tyskarna. Axel Romdahl kan väl tänka lika mycket på sambandet med Dachau-skolan som på sambandet med Berlinimpressionismen, när han 1908 skriver om skåningarna: »Dock ser man mångenstädes rätt väl, att förbindelserna med Danmark och Tyskland äro intimare än de med Stockholm.»³⁰ Men på den skånska impressionismen syftar direkt August Brunius i en Lundegårdsrecension från 1909: »De skånska målarnas samhörighet och deras skiljaktighet från de uppsvenska låter icke förneka sig. De ha en annan luft och en annan kulturmiljö att behandla. Men framför allt: närheten till Danmark och Tyskland har givit deras konst en mera pan-germansk anstrykning, om uttrycket tillåtes. Den yttrar sig mest i färgens mjukhet, i ett slags epikureiskt välbehag, varmed penseln föres över duken. De uppsvenska målarna, gamla och unga, modernister eller traditionalister, hantera penseln i ett mera barskt lynne; man ser sällan hos dem ett så elementärt välbehag över oljefärgens fetma, mjukhet och glans som hos skåningarna.»³¹

I denna skånska gemenskap trädde Anders Trulson in som en mogen man med studieåren bakom sig. Han hade som dansk akademieleve tangerat den ljusa Skånetraditionen, men under

Stockholmsåren hade han gjort upp med den. Liksom kamraterna skulle han ofta ställas inför Gustaf Rydbergsmotiv, men han skulle möta dem som en representant för sekelskiftet.

Bland kamraterna var hans ställning redan från början stark. På en gång figur- och landskapsmålare arbetade han med ett bredare motivregister än de flesta av dem, och de kunna inte ha haft någon betydelse för honom i utgångsläget. Tvärtom hade han ju varit med och sagt sitt ord redan när August Johnsson målade »Under kvällsmolnen» och därmed givit det skånska måleriet en första impuls.

Framför allt stod Anders Trulson i sitt porträttmåleri självständig inom Skånska konstnärslaget. Han hade på detta område konkurrenser inom laget — Fredrik Krebs, Bruno Hoppe, Endis Bergström — men han stod så fast rotad i sina egna upplevelser, att kamraterna knappast kom att spela någon roll för honom. En liten frottering med Fredrik Krebs i början av det skånska skedet — så gick Anders Trulson vidare sin egen väg.

Samtidigt hade emellertid Anders Trulson även som mogen konstnär kvar sin förmåga att suga in intryck och sin obetvingliga, nästan vetenskapliga lust att experimentera i olika riktningar. Särskilt inom hans landskapsmåleri skola vi märka, hur han gärna prövade sig fram i anslutning till kamraterna. När han kom till Skånska konstnärslaget, hade han exempelvis ännu icke drivit sina impressioniststudier så långt som Justus Lundegård och inte tagit ställning till Dachaus rytm och massverkan. Vi skola alltså finna, hur han griper sina tillfällen att experimentera också med detta.

Staden.

Anders Trulsons utsiktsplats från och med sekelskiftet blev staden Lund. Han skildrade under det skånska skedet i första hand den akademiska småstaden och dess människor, och sina landskapsmotiv hämtade han från lundensarnas ordinära utflyktsmål vid vårpromenader och sommarsemenstrar. Hans måleri blir därför inte bara skånskt utan också lundensiskt. Universitetsstadens blandning av pittoresk idyll, ungt drömmeri och oförtruten forskarhåg finns däri.

Anders Trulson hade vistats i Lund redan som målarlärning vid 90-talets början. Fredrik Krebs utgjorde fortfarande hans fasta punkt i universitetsstaden. Till de första porträtten från Anders Trulsons skånska skede hörde ett av Fredrik Krebs nye rektor vid Tekniska skolan, Er. Ekblad, och ett av Fredrik Krebs elev Alma Ekberg. Men genom Lukasgillet hade den unge konstnären möjligheter att göra sig hemmastadd långt utanför denna trånga krets, och trots sin tystlåtenhet och tillbakadragenhet använde han sig av dem. Naturligtvis höll han främst samman med konstnärskamraterna, och flera av hans porträtt äro också konstnärsporträtt. Men han lärde också känna poeterna och litteratörerna: han har tecknat Fredrik Vetterlund, som han kände redan förut, han har målat Algot Ruhe, och Anders Österling hörde till hans vänner. Han kom vidare i kontakt med akademiska kretsar av olika slag. Hans Larsson har skildrat ett av sina besök på hans ateljé och därvid givit en inträngande analys av hans väsen och av hans arbetsätt.¹ En medlem i Bengt Lidforsskretsen har hyllat honom i en dikt, som visar att han



Lukasgillet i Lund.

Foto Rahmn 1904.

Stående överst från vänster: författaren Y. von Schmidten, fil. lic. E. Ingers, A. Trulson, konstnären S. Walberg. Stående i mellersta raden: ciselören S. Bengtsson, fil. lic. H. Söderbergh, greve F. Reventlow, ritmästare A. Lindqvist, stadsfogde C. Sjöström, professor N. Flensburg, stadsnotarie N. Andersson, advokat H. Gillberg, professor H. Larsson, konstnären F. Krebs, fil. kand. C. von Sydow, konstnären J. Mårtensson, auditören T. Uggla, möbelarkitekten L. Nilsson.

Sittande i främre raden: bokbindare C. Berggren, ingenjör F. Holmgren, bokförläggare J. Gleerup, professor F. Wulff, fil. d.r. O. Rydbeck, docent F. Vetterlund, professor E. Wrangel, stadsingenjör A. Jakobsson, arkitekt H. Sjöström.

åtminstone tangerade denna krets.² Studenter och studentskor ha suttit modell för honom: alltifrån zoologidocenten Axel Gabriel Ohlin med grogglas och cigarr till den bekanta lundastudentskan Hildur Sandberg. I studenthemmet vid Adelgatan mitt emot sin egen första bostad i Lund hade Anders Trulson den krets, som räknade Gustaf Hellström, Fredrik Böök, Axel Gauffin, Yngve Schaar, Nils Brodén. Dessutom fann han snart sin förankring i det lundensiska borgerskapet. Särskilt advokaten Håkan Gillberg, dennes broder möbelarkitekten Louis Nilsson och bokhandlare Albert Schedin kommo att höra till hans vänner.³

Lika väl som bland Lunds människor fann sig Anders Trulson till rätta i den lilla staden själv — en dansk småstad med solsken över torglivet, ett fuktigt skimmer kring de små tegeltakshusen mellan trädgårdstäpporna och en kyrkspira som samlande verti-

kal i många av utblickarna. Staden Lund med kyrkor, hus, torg, gränder och människor fanns som motivtema redan inom den första lundensiska grafikerkiten från 1800-talet förra hälft. Något senare målade düsseldorfaren Josef Wilhelm Wallander en figurrik torgbild från Lund, litograferad 1865 i »Svenska folket». Nu gick Anders Trulson omkring i Lund och njöt av stämningen kring hus och gränder. Hans stadsbilder kommo att bilda nästa etapp i en lundensisk motivtradition.

Naturligtvis såg Anders Trulson Lund och dess människor på sitt eget sätt och på sin egen tids sätt. När han, kanske med Notturulyriken i minnet, gick på smågatorna i tystnaden och halvljusets stad eller rörde sig i kaféernas ljusdunkel av tobaksrök och auralampor, smälte hans synintryck samman med hela den konstnärliga inställning, som tiden hade givit honom. Till sitt yttre hade han själv ännu våren 1900 varit en yngling utan skägg,⁴ men ett år senare hade han anlagt det stora svarta skägg, som utåt skulle markera, att han intagit sin plats bland sekelskiftets konstnärer, tänkare och diktare. På självporträttet av 1901 i Malmö museum (sid. 189) uppfattar han sig själv som en skäggig Lenbachsgestalt. I stort sett har han gjort en omvänd kopia av Lenbachs ofta reproducerade självporträtt i Schackska galleriet i München: man ser en svart rock, en svart slokhatt, en vit strimma av stärrkragen, ett par glasögon som glänser till och skymten av ett ansikte, bakom vars skuggor geniet antas grubbla i inåtvänd storhet. I samma anda skildrade han Lund. Av litteratörer och konstnärskamrater, också de med nyanlagt skägg och blicken fylld av grubbel över Nietzsche eller Tolstoy, av drömmande kvinnor med händerna sysslolösa i sköten, av snödiset kring dömens grå torn, av marsstämningarna över de röda tegeltaken, av de vintrigt kala träden vid Adelgatan formade han under 1900-talets första år ett lundensiskt tidsdokument.

Säkert överdrev Anders Trulson det skymningsromantiska draget i sin miljö, liksom han själv hade svårt att till en början fylla ut sin personliga Lenbachstyp. En liten skarpögd flicka mötte honom just när han anlagt sin tidsmask: »Den dag han

gjorde sin entré var mörk och kulen och det var inte utan att han passade ihop med stämningen, iklädd en lång mörk rock, svart slokhatt, dystert svart skägg, gul hy och en melankolisk blick bakom glasögonen. Detta första intryck stannade delvis kvar, även vid närmare bekantskap.» Men iakttagerskan avslöjar honom också: »Han tyckte troligen att ett konstnärligt, melankoliskt yttre var den typ, som passade honom, den verkade 'målerisk', som han brukade säga, därför hade han gått in för den.»⁵ På samma sätt med hans syn på Lund: »atmosfären var nog kring sekelskiftet mera intellektualistisk och skarp», skriver Gustaf Hellström.⁶

Men om tidens och tidspoesins skymningstema icke helt täcker verkligheten i sekelskiftets Lund, balanseras det också i Anders Trulsons måleri av dess andra drag. Den saklighet, som han förde med sig som arv och studieresultat, gjorde sig påmint till och med i stunderna av förtäta lundensiskt drömmeri. Därför känner man den rättframme bondpojken under tidsmasken även i det Lenbachsinspirerade självporträttet, därför möter man impressionistiska torgscener och solfyllda vårmotiv bredvid de mera drömfyllda stadsutsikterna, därför träda lundensarna på Anders Trulsons porträtt fram ur dunklet icke blott som tidstyper utan också som individer, karakteriserade med inträngande allvar. Därför har icke endast Gustaf Hellström rätt utan också Anders Österling. Han ser Anders Trulsons måleri »som ett stycke skånsk kulturkrönika med intensiv belysning av en bestämd miljö, framför allt det begynnande 1900-talets Lund», och han sammanfattar: »Det är en överraskning att finna, hur kraftigt och rent denna tidsstämning har fångats i Trulsons måleri, och vilken rik dokumentering som här bjudes både i porträtt och stadsvyer.»⁷

Även Gustaf Hellström har slutligen på sitt sätt erkänt detta. I sina romaner »En mycket ung man» och »Sex veckor i Arkadien» från åren 1921—1925 skildrar han Lund och dess människor just under den tid, då Anders Trulsons lundensiska måleri slog ut i blom.⁸ Gustaf Hellströms skildringar komma därvid

stundom så nära Anders Trulsons målningar, att de direkt skulle kunna utgöra text till dessa. Gustaf Hellström själv meddelar, att det här icke kan röra sig om påverkan i någon form. Han kände väl till Anders Trulson, som han träffade ett tjugtal gånger, men han kände icke till hans måleri, och han hade icke sett Evert Wrangels bildhäfte med dess reproduktioner av konstnärens verk, när han skrev sina Lundaromaner.⁹ Så mycket intressantare äro då de paralleller, som kunna dragas mellan konstnären och författaren: de bevisa äktheten i bådas skildringskonst och kunna dessutom belysa nyanserna i deras uppfattning av miljön.

De första Lundaterminerna.

Den yttre händelse, som gjorde Anders Trulson till lundensare, var vännen August Johnssons död. August Johnsson, som vid sin återkomst från Stockholm tydligt hade varit angripen av tuberkulos, hade våren 1900 rest till Spanien för att söka rekreation, och hans konst hade där nere under Söderns sol och bland pittoreska sydländska folktyper nått en sista blomstring. På sensommaren återvände han norrut och uppenbarade sig helt plötsligt hos Gudmund Hentze i Köpenhamn, glad och tillsynes frisk. Men på kvällen kom en blodstörtning, och vid återkomsten till Lund begav han sig direkt till lasarettet, där han avled den 31 augusti.¹⁰ Anders Trulson, som ännu den 30 augusti befann sig i Tosterup, var sannolikt med vid begravningen i Lund¹¹; i varje fall blev hans uppgift under hösten att ordna upp vännens efterlämnade produktion, som också utställdes på Lunds universitets konstmuseum. August Johnssons moder, hårt prövad genom flera söners bortgång, överflyttade därvid en del av sina omsorger på Anders Trulson, och han fick för en tid sin bostad i hennes stora våning. Han bodde till och med i det rum, i vilket August Johnssons broder dött och August Johnsson själv legat sjuk. Om hans egen sjukdom inte grundlagts redan under Stockholmstiden, måste det ha skett nu.¹²

Under denna vinter bergtogs Anders Trulson av den lilla akademiska staden och grundlade sin ställning som dess porträttmålare. Han tillbringade större delen av såväl höst- som vårterminen och därtill en del av sommaren i Lund. Tryckt mot väggen nere i det smala Karl XII:shuset vid Södergatan målade han under hösten 1900 porträttet av rektor Ekblad, vilket kan betraktas som ett lundensiskt introduktionsstycke.¹³ I början av januari 1901 sände han från Lund i väg två vykort, inköpta i Lindstedts universitetsbokhandel, det ena med Kalendegilletts gamla hus — om han varit hos föräldrarna under julen, har besöket där alltså i varje fall varit kort.¹⁴ Fram i juni utförde han porträttet av edilen P. A. Östergren: det är på spännramen daterat »¹⁴/₆—¹⁷/₆ 1901». Samtidigt målade han uppe på Universitetets konstmuseum, som Evert Wrangel hade ställt till hans förfogande som ateljé, porträttet av målارينnan Alma Ekberg.¹⁵ Ytterligare några kamratporträtt samt en kopia för Universitetet, signerade 1901 och utförda antingen på våren eller tidigt på hösten, bekräfta, att han funnit både sin stad och sitt arbetsfält.

Under sommaren 1901 gjorde Anders Trulson ett besök hos föräldrarna i Stora Köpinge, där han målade modern vid knypeldynan — den andra i ordningen av hans bevarade interiörer med modern. Efter att föregående år endast ha framträtt med landskapsstudier anmälde han på hösten till Konstföreningen för södra Sverige en svit om fem porträtt, bland vilka porträtten av modern vid knypeldynan, Bror Sahlström, Alma Ekberg samt självporträttet med slokhatt kunna identifieras.¹⁶ Lundaporträtten dominerade således, och Anders Trulson hade också beslutat att hålla sig kvar i Lund. I sitt anmälningsbrev av den 30 september till sekreteraren i konstföreningen kunde han för första gången uppge en egen adress i Lund: i det röda tvåvåningshuset Adelgatan 12 (numera 10), hade han hyrt ett litet gavelrum med utsikt över småhusens tegeltak, Kulturen, Akademiska föreningen och domkyrkan.¹⁷ I detta lilla rum slet Anders Trulson sig fram genom de första Lundaåren. På väggen hängde



Porträtt av Er. Ekblad. 1900.

(72)

han upp kopiorna efter Rembrandt, »Sammansvärjningen» och »Kökspigan», interiören med modern vid spinnrocken samt porträttutkast och modellstudier — han hade två olika modeller, som då och då besökte honom. Med föräldrarna hade han inte mycken förbindelse — endast modern kom en gång och stannade under en veckas tid. Däremot gingo vännerna Herman Österlund, Anders Waldur från Vallkärra och bokhandlare Albert Schedin ut och in i den anspråkslösa ateljén.¹⁸ På eftermiddagarna brukade Anders Trulson gå ned om »lådan», Lindstedts bokhandel, för att hälsa på Albert Schedin och bläddra i de utländska konsttidskrifterna; därpå följde middag på Åke Hans tillsammans med advokaten Gillberg. På Lukasgillet var han trogen gäst. Då och då företog han en resa till Köpenhamn, där han såg utställningarna och under hela sitt liv köpte färg och penslar.¹⁹



*H. Vedel: Porträtt av
Anders Trulson. 1902.
I konstnärens ägo.*

Genombrottsåren.

Det första avbrottet i Lundavistelsen kom redan under vintermånaderna 1901—1902 genom ett litet uppmuntrande besök för att kopiera hos baron Henrik Ramel på Löberöd, dit konstnären kom i november och där han stannade ett stycke in på följande år. En av döttrarna i familjen, Elsie Virgin, har skildrat, hur han på sitt på en gång godmodiga och självsäkra sätt anpassade sig efter skick och sed på stället, och hur man ansträngde sig för att få honom att äta upp sig under den tid han vistades där. Under en paus i kopieringsarbetet utförde han för trehundra kronor sitt första och nästan enda paradporträtt, av friherrinnan Louise Ramel.²⁰

Dessa trehundra kronor kommo för Anders Trulson som en glad överraskning på samma sätt som lotteripengarna en gång under Tosterupstiden. Han använde dem till en ny vistelse hos Kristian Zahrtmann, i vars skola han finns inskriven för mars

månad 1902.²¹ Detta innebär, att han friskade upp sina intryck dels av Kristian Zahrtmanns eget måleri, dels av den unga danska porträttmålarfalangen. Bland annat var han nu tillsammans med Herman Vedel, som år 1900 hade brutit igenom med flickporträttet i Kunstmuseet; Herman Vedel har sagt, att Anders Trulson liknade en präst, och målade honom någon gång under denna tid på ungefär samma sätt som Anders Trulson uppfattade sig själv — som en skäggig Lenbachfigur.²²

Uppfriskad av Köpenhamnsintrycken och ännu säkrare på sin väg än förut återvände Anders Trulson till sitt rum vid Adelgatan och nu följde genombrottstiden.

Som ateljé för porträttmåleri lät Er. Ekblad konstnären begagna rummet ovanför Katedralskolans porttorn. Här målade han — på våren eller hösten 1902 — porträttet av Ernst Norlind och sannolikt även det av Axel Th. Kulle.²³ Under sommarmånaderna satt Sigrid Sjövall modell för honom i samma ateljé, och genom Bror Sahlström fick han tillfälle att på Kulturen utföra en liten bröstbild av Anna Christenson.²⁴ Till årets porträtt hör vidare kompositionen med Nils Brodén vid cello och det självporträtt, som 1903 utställdes i Hälsingborg.²⁵ Samtidigt inledde konstnären den rad av stadsvyer, som utgör hans andra tema under Lundaåren, med utsikterna över Kulturen, de första Mårtenstorgsbilderna samt en »Vårstämning, motiv från Lund», som icke kunnat identifieras.²⁶ Den 30 oktober 1902 signerade han Lundatidens första bevarade skånska landskap, en utsikt mot Lund från Värpingehället, hälsad med glädje av vännerna, som berömde dess luftiga ton.²⁷

Det var denna höst som Konstföreningen för södra Sverige, vars utställning ägde rum i Malmö musei nya ovanljussalar, för första gången samlade de skånska målarna i en särskild sal, och här framträdde Anders Trulson med porträtten av Ernst Norlind, Axel T. Kulle och Sigrid Sjövall samt med två av torgbilderna och den okända »Vårstämning, motiv från Lund».²⁸ Redan genom denna utställning fastslogs hans betydenhet inom den skånska konstnärskretsen, och det var en given sak, att han

skulle bli en av stöttepelarna i Skånska konstnärslaget, när det bildades under hösten.

Därmed hade de första svårigheterna både för den skånska konsten och för Anders Trulson övervunnits, och 1903 gick in. Konstnären flyttade innan snön hade försvunnit från sitt rum vid Adelgatan till en provisorisk men originell ateljé, lanterninen på huset Sankt Petri Kyrkogata 7. I denna sin andra Lunda-bostad målade han först i akvarell en utsikt med snöiga tak mot Universitetet och något senare den största och vackraste Lunda-utsikten, tagen från ateljéfönstret över tegeltaken mot Allhelgonakyrkan.²⁹ Han fortsatte dessutom med studierna från Mårtenstorget. När det började våras och lärkorna kommo, gick han ut till Värpinge, Källby och Trolleberg, där ett knippe landskapsstudier kom till.

Den som visade Anders Trulson vägen ut till Värpinge lär ha varit ciselören Sven Bengtsson, med vilken Anders Trulson under dessa år gärna var tillsammans — den unge konstnären drev exempelvis nere i ciselörens verkstad tre smycken i silver och brons.³⁰ Värpinge, Källby och Trolleberg ha under långliga tider varit lika självklara mål för de lundensiska vårpromenaderna som Kungsmarken på andra sidan staden, och när Anders Trulson började måla dem, var det endast ytterligare ett stycke av universitetsstaden som han lade under sig: det har ofta framhållits som ett utmärkande drag för Lund, att staden känt sitt sammanhang med slätten. Både Carl Fredrik Hill, Gustaf Rydberg och Axel Hjalmar Lindqvist hade gjort sina studier i Värpinge, och i »Från Skånebygd» 1905 har Algot Ruhe skildrat en promenad åt detta håll; att just Anders Trulsons porträtt av Sven Bengtsson reproduceras intill denna artikel, är måhända inte helt en tillfällighet.³¹

Den omedelbara följden av vårens Värpingestudier synes ha blivit, att Anders Trulson började längta hem till sin egen by och sin egen slätt; i varje fall tillbringade han sommaren 1903 hos föräldrarna. Kusken och hans maka voro nu installerade i sitt sista hem, Karlsfält, och här gick nu Anders Trulson som



Konstnärens föräldrar. Rödkrititeckningar omkring 1903.

(336—337)

mogen målare och återupplevde sin ungdoms bygd.³² Han torde nu ha utfört de kärleksfullt genomarbetade rödkrite-teckningar, i vilka han konstaterade, att föräldrarna åldrats, och hur vackert de åldrats, och han uttryckte sin kärlek till modern och hemmet i den tredje och sista interiören med modern. Dessutom utförde han under sommaren några slätt-landskap. På föräldrarnas gård lät han bygga en slags frilufts-ateljé, en plankomgiven fyrkant utan tak, och det verkar därför, som om han hade tänkt sig, att föräldrahemmet i fortsättningen skulle bli hans somrars arbetsplats.³³ Lundensiskt porträttmåleri under vintrarna, skånskt landskapsmåleri under somrarna — sådan förefaller hans tankegång att ha varit.

Det var under denna sommar Anders Trulson vann sin framgång med självporträttet i Hälsingborg, och det var på hösten han gjorde sin framstöt mot »Svenska konstnärernas förening» och »De frie» i Stockholm. Men samtidigt arbetades det för fullt inom Skånska konstnärslaget. Anders Trulson blev invald i styrelsen, invald i kommittén för lotteriet och invald i juryn för den första utställningen.³⁴ På hösten kom först Konstför-

eningens för södra Sverige utställning; här visade Anders Trulson sommarens interiör med modern och två andra motiv från Tosterupsvistelsen, »Nybroåns utlopp» och »Gråväder», vidare en torgscen från Lund, tre av vårens Värpingemotiv samt ytterligare ett landskap.³⁵ Den 15 november öppnades så på Malmö museum Skånska konstnärslagets första utställning, och i den deltog Anders Trulson med ett damporträtt, ett herrporträtt, en ny torgbild, tre Värpingemotiv samt akvarellen »Utsikt från mitt fönster».³⁶

Om Anders Trulson fick god kritik på Hälsingborgs- och Stockholmsutställningarna, blev han också observerad av skåningarna, och måhända var det detta som avgjorde hans val för framtiden. I sin recension av lagets utställning ställde Georg Karlin Ernst Norlind främst och närmast Anders Trulson: »Det är Lundakontingenten bland de 30, som tillfört utställningen dess personligt sedt starkast bärande krafter med arbeten, som kanske äro bäst genom hvad de berättiga oss att hoppas. Inför Anders Trulssons och Ernst Norlinds dukar ber man gärna gamle Drufvas bön, ty äfven om man icke vågar sträcka sina förväntningar lika långt som han, har man alltid rätt att vänta sig två goda konstens fältöfverstar.»³⁷ I en decemberartikel i Idun summerade Yngve von Schmidten sina intryck av året: »... och slutligen visar sig Anders Trulson vara icke-endast en framstående och löftesrik porträttmålare, genom ett stort nytt porträtt, utan, såsom af flera arbeten framgår, äfven en utmärkt landskapsmålare. Hans 'Aftonsol' med det lilla hvita huset och de kala träden, speglade sig i ån, som sakta flyter förbi i den svala, tysta vårvällen, är ett stycke verklighet, präglad af fast och säker realism.»³⁸ I sitt julhäfte för året reproducerade Lukasgillet en torgbild från Lund samt porträttet av Ernst Norlind, och i andra häftet av »Från Skåne», som kom i november samma år, dominerade Anders Trulson konstbilagorna med självporträttet från Hälsingborgsutställningen och två Värpingestudier.³⁹ Samtidigt med dessa framgångar inrättade sig Anders Trulson också på ett mera definitivt sätt i Lund: han flyttade hösten

Porträtt av
Yngve von Schmidten.
1904. (115)



1903 in i en av honom själv inredd ateljévåning överst i det nybyggda huset Clemenstorget 12, där han fick ett utmärkt arbetsrum med bra ljus och vacker utsikt.⁴⁰ Kort efter inflyttningen påbörjade han sitt porträtt av författaren Algot Ruhe, och dennes skildring ger en fyllig bild av Anders Trulson som segrare i Lund.⁴¹ Framställningen knyter sig till tiden för porträttets tillkomst, men även minnesbilder från 1904 smyga sig in i den. Man bör därför inte använda den som utgångspunkt för dateringen av de andra porträtt, som omnämnas. Algot Ruhe ger oss först en glimt av konstnären i sin krets av Lundavänner: »Vid en och annan av de många kamratliga sammankomster som ägde rum under min vistelse i Lund, antingen i hemmen hos Lauritz Weibull eller Hans Larsson, i familjerna Herrlin eller John af Klercker, på Fiskarsalen, Sällskapet eller på Akademiska Föreningen, var också Anders Trulson närvarande. Om han inte gjorde stort väsen av sig, undgick man likväl inte att lägga märke till honom. Man hade liksom en förnimmelse av

att den stilsamme och allvarlige målaren, som redan hade bakom sig en rätt betydande alstring, var laddad med ett överskott av själ, som han kanske föraktade att blotta genom inpass i det allmänna samspråket. Kanske var också denna slättens son för blyg att ta upp tävlan med sådana överdängare i infallens och den paradoxala slutledningens konst som en John af Klercker, en utsökt tankeformare som Hans Larsson för att inte tala om den slipade elegansen i de yttranden, som rann över läpparna på en Axel Herrlin. Jag kunde inte gärna undgå att iaktta, hur Trulson liksom kretsade kring mig med sina blickar, envist naglande ögonen fast vid mina skiftande ansiktsuttryck och miner.»

Därefter få vi göra ett besök på Anders Trulsons ateljé, som dock låg fyra trappor upp, ej tre. Jag återger skildringen i sin helhet som en lundensisk miljöbild: »Efter en stund kom också Sir John, alltid redo för nya uppslag, och frågade om jag inte nästa dag ville ge mig upp till Trulsons ateljé vid Klemenstorg och titta på hans tavlor. Själv ville han gärna följa med, bara det inte blev för tidigt på morgonen, då Sir John gärna blev liggande i sängen till långt fram på dan. Förslaget mötte inte något hinder, och det bestämdes, att jag skulle hämta Klercker på vägen, och pustande och stönande mödade sig den andfådde Sir John uppför trapporna till Trulsons vindsvåning, som dock bara låg tre trappor upp. Han tog emot oss iförd den vita, fotsida och fläckiga linnerock som han bär på ett av sina självporträtt, och det första han visade oss på var den vida utsikten över skånska slätten med Sundet i bakgrunden, Lommabukten och Kjøbenhavn glittrande i fjärran. Sen blev det att gå runt vägarna och beskåda de många naturtrogna och träffande bilder av samtida och kända personer, som han inte lämnat ifrån sig utan ännu hade hängande i verkstaden, ciselören Bengtsson, Evert Wrangel, Hans Larsson, en tilltalande ung studentska som gick under namnet Magnum Bonum, ett par utmärkta självporträtt, enkla och sannfärdiga i sin ärlighet som allt vad han gjorde. Det fanns kanske flera andra porträtt i den stora sam-



Schlyterska gården. Tempera och krita 1904.

(349)

lingen, förutom hans landskap och stugorna vid vägkanten, där han gav sin kärlek till fosterbygden det vackraste uttryck.»

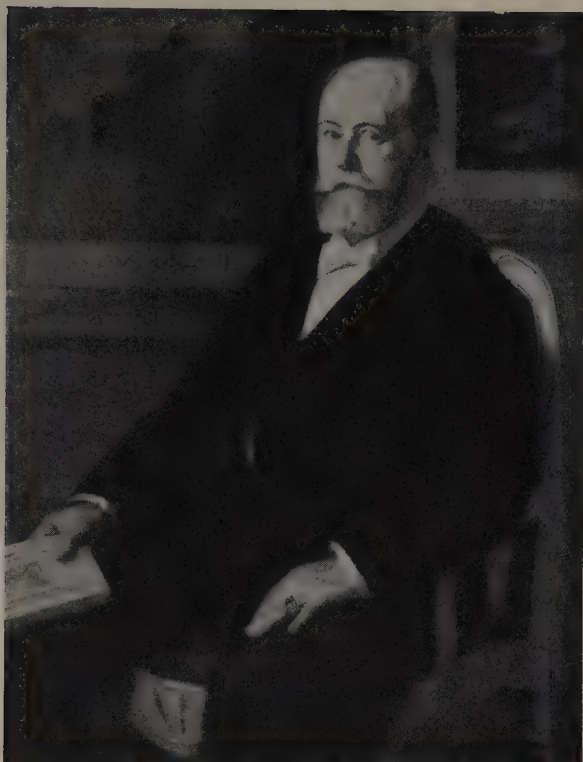
Slutligen var Anders Trulson färdig att börja arbetet i sin nya ateljé: »Så snart de nödiga småsakerna blivit överenskomna bad Anders mig ta plats i en länstol som han ställde uppe på ett slags plint mitt i rummet framför stafflit. Så minns jag att han ställde sig och fundera en stund, ja ganska länge, liksom ville han överväga det färgproblem han fått sig förelagt.»

Det bruna året.

Porträttet av Algot Ruhe var det första i den nya ateljén, men det följdes under 1904 — Anders Trulsons bruna år — av en hel svit, ett par redan felaktigt uppräknade av Algot Ruhe. Anders Trulson målade under detta år ett stort lundensiskt beställnings-

porträtt, av bokförläggaren Jacob Gleerup, ett par olika porträtt av Skånska konstnärslagets sekreterare, Yngve von Schmitzen, det stora porträttet av ciselören Sven Bengtsson, bilden »I tankar» samt porträttet av Hildur Sandberg eller Magnum Bonum. I den nya ateljén kunde han dessutom lättare än förut arbeta efter naken modell; Herman Österlund har meddelat, att den rödhåriga modell från Löberöd, som förekommer på några av Anders Trulsons mäktigaste aktmålningar, stod för både honom och Anders Trulson under en del av våren 1904. Naturligtvis skyndade sig Anders Trulson också att i ett par 1904 signerade varianter måla utsikten från den nya ateljén över Clemenstorget. Det skedde tidigt på året, medan snön låg, och det var i sista laget, ty på hörntomten snett emot hans ateljé var man redan i färd med att uppföra ett stort hyreshus. Det stod färdigt hösten 1904 och därmed voro domkyrkotornen, som utgjorde motivets poäng, förbyggda.⁴²

På våren 1904 gick Anders Trulson liksom året förut med sitt staffli och sin målarlåda ut till Värpinge, där en ny serie stugor kom till. Däremot blev det ingen sommarresa till Tosterup, och de eventuella planerna på återkommande sommarvisiteter i föräldrahemmet skrinlades. I stället följde Anders Trulson med kamraterna till Arild, samlingsplatsen för en stor del av tidens skånska, danska och uppsvenska konstnärer. Därmed infogade han även sommarbadorten i sin skånska motivkrets. Han arbetade flitigt, och när hösten kom hade han en rik skörd att visa upp på utställningarna. Hos Konstföreningen för södra Sverige presenterade han porträtten av Sven Bengtsson samt sannolikt det av Magnum Bonum jämte fem landskap, bland annat den stora »Utsikt från mitt fönster» från 1903, men inga Arildsmotiv.⁴³ Dem sparade han till Skånska konstnärslagets utställning, som nu hade börjat bli huvudsaken för honom. När den öppnades den 6 november, slog han ett stort slag och visade inte mindre än 23 oljemålningar och kolteckningar. Ett enda porträtt fanns bland dem, tillhörigt professor Wrangel. Därtill kommo sannolikt tre, i varje fall två Värpingemotiv. Men



Porträtt av
Jacob Gleerup.
1904. (113)

huvudsaken var hela sommarens Arildsskörd av klippartier, solnedgångar, strandbackar och bondgårdar.⁴⁴

Anders Trulson var nu som målare en av lagets stöttepelare. Han stod också alltså i centrum av lagets inre arbete: styrelsemedlem, jurymedlem, en av utställningskommisarierna.⁴⁵ När Skånes konstförening på hösten bildades som ett komplement till laget blev Anders Trulson styrelsemedlem även där och fick därjämte i uppdrag att utföra den nya stödföreningens första konstbilaga, som blev litografien »Kvarnen».⁴⁶ Även hans ställning utåt blev alltså allt starkare, och en anmälan av Paul Rosenius i Svenska Dagbladet kan anföras som exempel på, hur hans egenart alltmera började uppfattas även av konstkritiken: »Den mest påfallande motsatsen till Norlind bildar Trulson med sitt från allt filosoferande kemiskt rena kynne. Han har sitt



I Arild.

Foto Alfred B. Nilson 1904.

öga och sin pensel, om allting annat lefver han i lycklig, öfverlägsen okunnighet. Han är sund och opolerad ända till brutalitet. Han har saftiga färger och stundom också vackra färger och han stryker på i breda drag utan minsta pjunk. Han gör porträtter och landskap om varandra, och i båda slagen lyckas han ofta förträffligt. Och lyckas han mindre väl, så utställer han ändå: han har sett det så och frågar icke ett jota efter allmänhetens konstförstånd. En sådan konstnär är född under en gynnsam stjärnbild. Han tröstar inga blödande hjärtan och han har inga svar åt spörjande själar. Men när en sådan man lyckas, ger han charmen af omedelbarhet och af otämd kraft. På denna utställning gör han sig förträffligt. Ett par af hans små bondgårdar äro gjorda med all den saft och kraft, hvar öfver han förfogar, där är en friskhet och trygghet, som på ett synnerligen öfvertygande sätt verkar skånskt bondland. Han har äfven, och lyckligare än de flesta, gifvit sig på de berömda strandklipporna och stenknallarna vid Arild. Det var ett motiv

som skapadt för honom att tagas med, den karga obändigheten, kantigheten och färgprakten. Att det varit ett styft arbete, framgår också af det fragmentariska i hans framställningar: en liten stenknös, som bryter sig upp genom gräsvalLEN, är ofta nog det hela. Men han har också förmått att i större samling återgifva den söndersprängda och söndersargade gneisen med dess gapande remnor, dess svarta och dess köttröda och dess präktigt olivgula lafbetäckning. Han förenar här på ett lyckligt sätt Lundegårds robusta kraft med Lindholms mera nyktra redogörelse.»⁴⁷

Mot nya mål.

Också 1905 målade Anders Trulson i Värpinge under våren, och fram på sommaren reste han till Arild, där han stannade långt in på hösten — han hade antagligen ännu inte kommit tillbaka den 18 oktober, då han för första gången saknades på lagets höstsammanträde.⁴⁸ Under denna Arildssejour delade Anders Trulson bostad med sin akademikamrat från Stockholms-tiden, Victor Lagerström, som har berättat hur han gick omkring i samhället i bonjour och träskor och såg ut som en stor newfoundlandshund. Om modeller och motiv rådde stor trängsel, och Victor Lagerström och Anders Trulson målade ofta tillsammans. De arbetade vid »Steilabacken» och de målade båda motivet »Afton i Arild» med kapten Svenssons gula hus i fonden och den gamla Maria (med betoning på första stavelsen) i backen.⁴⁹ Maria, som suttit modell även för Hugo Carlberg och Herman Österlund, förekommer även i Anders Trulsons övriga Arildsmotiv. Hon var enligt Herman Österlund en kärngumma på nittio år och taxerade Anders Trulson till omkring sjuttio och Herman Österlund till trettiofem à fyrtio. Under hösten avslutade konstnären sin Arildssejour med den stora »Björken, utsikt över Skälderviken».

Under sommaren hade Skånska konstnärslaget haft en utställning i Ängelholm, och Anders Trulson deltog i denna med

porträttet av Ernst Norlind, ett damporträtt, ett antal landskap, huvudsakligen från Arild, samt »Gammal väderkvarn. Originalteckning till Skånes Konstförenings konstblad 1904». Liksom året förut undanhöll han på hösten Konstföreningen för södra Sverige sommarens Arildsskörd. Han deltog med fyra landskap från andra håll, främst »När fruktträden blommar» från vårens Värpingeperiod.⁵⁰ Men på Skånska konstnärslagets utställning kommo nyheterna i samlad trupp. Här förekom denna gång endast ett porträtt samt något Värpingemotiv, till exempel »Gamla hus». Men huvudnumret var »Björken», omgiven av figursaker och landskap från Arild: en stor »Fiskargumma», numera okänd, »Ålderdom», »Grävande gumma», hamnbilden »Seglen torkas» samt andra studier från hamn, strand och by.⁵¹

Med denna utställning befäste Anders Trulson slutgiltigt sin ställning som en betydande konstnär. Man skulle till och med kunna säga, att han med »Björken» för första gången blev riktigt populär, och i kritikerkretsar var hans anseende grundmurat: »... efter konstnärslagets utställning 1905, då han framträdde bl. a. med den i sin enkelhet storslagna Björken, var hans konstnärsanseende fullt befastadt», skriver Evert Wrangel.⁵² Två recensioner, en av en göteborgare och en av en skåning, kunna bekräfta detta. Efter sommarens Ängelholmsutställning skrev John Atterbom i Göteborgs handels- och sjöfartstidning: »Men vid sidan af fyllnadsgods, som lämnar en tämligen oberörd, finner man icke sällan dukar, som tala ett mera fängslande personligt språk. I främsta rummet gäller detta om de saker, som Anders Trulson och Ernst Norlind visa. Den förre är måhända lagets förnämste kolorist med förkärlek för en mera sober och mustig färgskala. Denna framträder särskilt uti porträttet af artistkamraten Norlind, som har något af äldre konstns galleriton öfver sig, samt ett par smärre landskap, målade med bred och saftig pänsel. Starkast intressera dock ett par dekorativt effektfulla och originellt behandlade akvareller med kolteckning, hvari med enkla medel vunnits en klang i färgen och en karaktär i hållningen, som man skulle önska finna mera

prof på. Dessutom visar Trulson ett par mycket goda kolteckningar.»⁵³ Och i november skrev Anders Österling i samma tidning: »Anders Trulson har genom ärligt och uthålligt arbete småningom tillkämpat sig en tämligen oomstridd ställning inom vår unga konst. Hans produktion visar en nyans större fasthet i år än i fjol, och han har utvidgat sitt gebiet med några studier af gamla kvinnor, som äro värkligt haltfulla och genuina. Det är en manlig och vemodig medkänsla med det vissnade, fattiga, orkeslösa i hans lilla duk 'Ålderdom' med den orörliga gumman framför eldstaden; hon finge väl knappast ett gladare ansiktsuttryck, om hon visste, huru väl hennes hopkrupna gestalt stämmer samman med eld- och liladagern. En präktig sak är likaledes 'Fiskargumma'. Ett självporträtt af konstnären är karakteristiskt och förtjänstfullt, men går nog inte upp mot ett äldre. Af landskapen öfverraskar 'Björken' med dess metalliskt skimrande löfkrona mot Skeldervikens solblånande vidd och de syrénfärgade landen längst borta.»⁵⁴

Kort efter genombrottet med »Björken» fick Anders Trulson från professor Otto Sylwan i Göteborg en förfrågan, om han ville måla dennes kollega Johannes Paulsson. Anders Trulsons svar från den 19 januari 1906 finns bevarat, och jag citerar det, därför att det belyser hans arbetsmetoder: »Som svar å Prof. ärade bref får jag meddela, att jag gärna vill åtaga mig att utföra ett porträtt af prof. Paulsson. För ett i vanlig storlek (knästycke) utfördt porträtt är mitt pris 800 kr. Tiden som det kan taga är svår att på förhand fixera, och kan jo variera betydligt, beroende på den föreliggande uppgiften. Blifver det jag som kommer att utföra det omtalade porträttet, så vill jag föreslå, att det påbörjas redan nästa månad. Jag brukar indela sittningarna i två eller tre perioder, mällan hvilka arbetet torkar, så blifver det ju passande att utföra färdigmålningen under de ljusa vårdagarna. Äfven blifver det icke så tröttsamt för modellen, som ju får hvila under den mällanliggande tiden.» Porträttet kom till utförande samma vår, och därmed hade

Anders Trulson lagt ännu ett mera officiellt beställningsporträtt till sina övriga framgångar.⁵⁵

Vid tidpunkten för dessa segrar var Anders Trulson 31 år gammal, hans värsta hundår voro förbi, och av den sjukdom, som rätt snart skulle komma märktes ännu intet. »Då under-tecknad för en sex år sedan brukade besöka honom i hans högt uppe vid Clemenstorget belägna ateljé, stod han just på höjden af sin skaparkraft, och alltid fann man hans resliga gestalt i linnerockan framför staffliet», skrev en vän 1911.⁵⁶

Man skulle möjligen ha kunnat förmoda, att Anders Trulson nu skulle ha slagit sig till ro på sina lagrar och lugnt arbetat vidare i Lund på grundval av de resultat han nått. I själva verket eggade honom framgångarna endast till nya ansträngningar på nya linjer. Till hans arbeten från våren 1906 höra utom porträtten av Johannes Paulsson två porträtt — en bröstbild och en helfigursskiss — av Tora Olsson, förlovad med Lukasbrodern Fredrik Böök; dateringen är modellens egen. Dessutom utförde konstnären nu den lilla Rembrandtaktiga skiss, som visar två gestalter framför en bår; bokhandlare Albert Schedin har berättat för den nuvarande ägaren, att skissen kommit till i samband med faderns död den 30 april 1906, och så vitt man kan bedöma av gestalterna, fönstret och utsikten stämmer detta också.⁵⁷ Med dessa målningar vill jag sammanbinda ett stilleben med målarutensilier — och en aktstudie på baksidan — och ett med Bellmans dödsmask samt ett stort stående självporträtt med en röd tavla i bakgrunden. Samtliga dessa tre målningar bära året 1906. Några närmare dokumentariska uppgifter om deras tillkomsttid känner jag icke, men av skäl, till vilka jag återkommer, är jag böjd att hänföra dem till vårterminen.

Redan det faktum, att Anders Trulson våren 1906 målar självporträtt, akter och stilleben antyder att han befinner sig i en period av sökande, och den ovan citerade vännen ger oss en antydning i vilken riktning hans självvrannsakan gick: »Vid denna tid beundrade han särskildt Velazquez för hans glänsande åter-

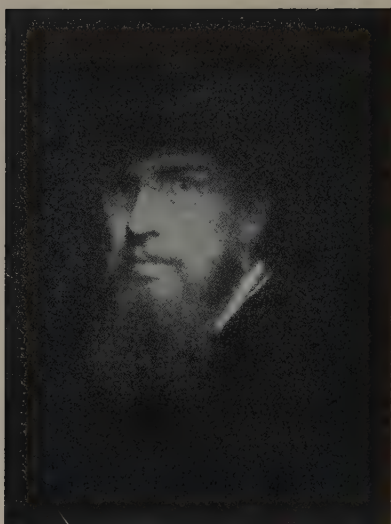


Vid faderns bår. 1906.

(164)

gifvande af ljusets lek kring de döda tingen och intrycket af denne konstnär, som han blott kände i reproduktion, kom honom att en tid syssla rätt mycket med studier i nature morte.»

Ur det behov av förnyelse, varom dessa experiment vittna, utkristalliserade sig emellertid snart en önskan att få resa utrikes. Det heter vidare i den citerade tidningsartikeln: »En dag var hans entusiastiska lynne liksom en smula förstämdt. Anledningen var en kritik i en Malmötidning öfver hans deltagande i lagets utställning där. Den unge kritikern klappade Trulsen på axeln med farbroderlig välvilja men ansåg sig antagligen af personlig kännedom om Trulsons förhållanden föranledd att råda till en smula resande och lärande i utlandet. Med något af en förolämpande tillrättavisnings skärpa syntes denna erinran ha bitit sig fast i Trulsons friska och känsliga sinne. Han tog lektioner i språk af en vän till mig och begaf sig följande vår till Norditalien ...» Hur pass mycket den unge malmökritikern, vars recension jag icke känner till, betytt för Anders Trulsons



*F. Lenbach:
Självporträtt. 1865.
Schackgalleriet, München.*

det är i allmänhet svårt att fixera året för deras tillkomst. Men de äro för den skull icke mindre betydelsefulla. Det är modellstudiet, som ger Anders Trulsons måleri dess kontinuitet, det är här han successivt arbetar sig fram till de nya resultat, som vi mera stötvis kunna registrera i porträtten.

De första Lundaporträtten.

Den första gruppen av lundensiska porträtt omfattar tiden från hösten 1900 och fram till den andra vistelsen hos Kristian Zahrtmann i början av år 1902. Som jag nämnt utförde Anders Trulson under denna tid de mera anspråksfulla miljöporträtten av Er. Ekblad, modern och friherrinnan Louise Ramel, en rad mindre kamratporträtt, ett självporträtt i slokhatt samt porträttet av Alma Ekberg.

Bäst avläser man i de tre större porträtten, hur Anders Trulson till en början spänner sig till något stort men samtidigt vacklar mellan olika stilideal.

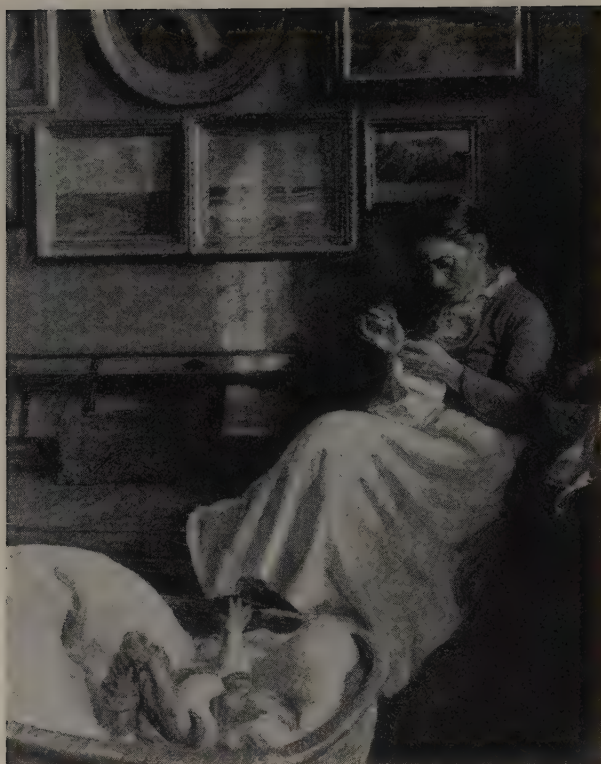
Sin vän amatörmålaren Er. Ekblad placerar han i en korgstol framför ett staffli och ger honom pensel i handen, medan han

*Självporträtt
med slokhatt.
1901. (73)*



på väggen bakom hänger upp en av Er. Ekblads egna skogsinteriörer. Han laborerar med fönsterluckorna för att få en effektfull dubbelbelysning och gläder sig åt att eftermiddags-solen lyser genom duken på rektorns staffli. Han låter det varma vänsterljuset spela över modellens ansikte, medan blåvioletta reflexer komma in från höger, och han målar djärvt i »Sammansvärjningens» bruna färgskala. Men hans måleri blir trots dessa arrangemang ingen Rembrandtmålning. Vid sin återkomst till Lund avlägger Anders Trulson i detta porträtt med dess hårda plasticitet och dess mödosamma ljusstudium i stället den bekännelsen, att han ännu en och annan gång kan råka i konstnärligt beroende av gamle Fredrik Krebs. (Sid. 169.)

På ett helt annat sätt löser Anders Trulson bruntonighetens problem i sitt andra miljöporträtt från den första Lundatiden, interiören med modern vid knyppeldynan. Utgångspunkten för honom är också i denna duk Rembrandt, med det röda från »Kökspigans» tröja som inslag. Men nu blir därav icke Krebs torra bruntonighet utan det vänliga varma valörspel, som Anders Trulson så väl kände från danskt interiörmåleri. Allt det, som Anders Trulson älskade i miljön kring modern, den ombonade

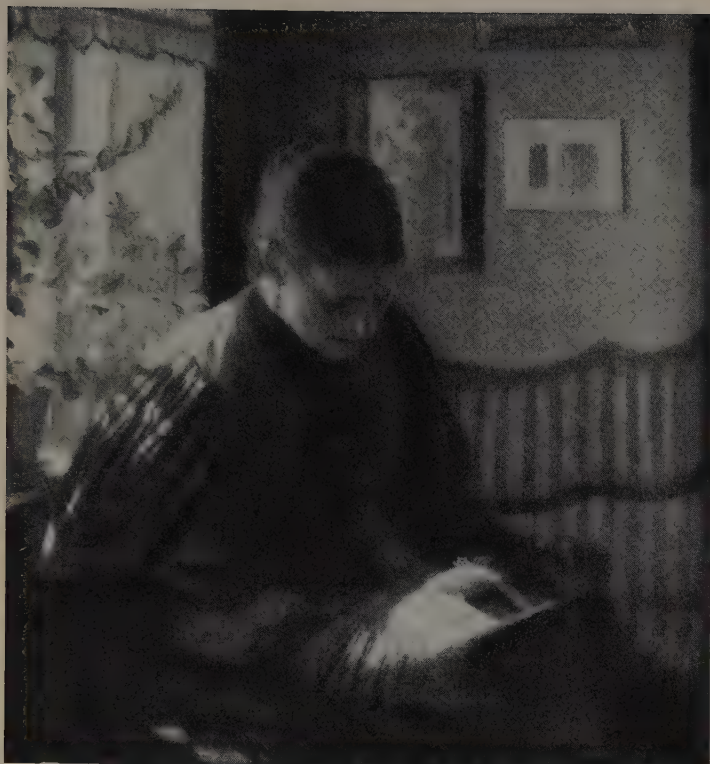


*J. Skovgaard:
I vardagsrummet. 1893.
Den Hirschsprungske Samling,
Köpenhamn.*

värmen, de bruna möblerna, de randiga tygerna, tavlorna på väggen, de gröna växterna i fönstret, aftonsolskenet, som faller in fläckvis och speglar sig i tavelglasen — allt detta fanns också hos Viggo Johansen, Joachim Skovgaard, Julius Paulsen och Carl Holsøe. Liksom i sin ungdoms interiör med modern vid spinnrocken befinner han sig nu på välkänd mark och hans måleri får också en helt annan mjukhet och känslighet än i det stora rektorsporträttet från hösten ett år tidigare. Nu är Anders Trulson en god dansk interiörmålare och förmår därtill ge åtskilligt av egen must åt föredraget.

Betydligt värre var det att föra upp detta interiörmåleri i paradformat; Anders Trulson ställdes inför det provet, när han skulle måla friherrinnan Louise Ramel i elegant svart sidenklädning i salongen på Löberöd.² Hans uppgift var, sådan han

*En
knipplerska.
1901. (79)*



såg den, att måla den förnäma damen i hennes miljö, och han försökte lösa den genom att låta henne glida in i miljön, genom att låta salongens möbler och röda stolsöverdrag och det hårda violetta dagsljuset glänsa lika mycket som modellen själv. För att lösa denna uppgift räckte det inte för Anders Trulson med anknytningen till den danska konstens småborgerliga interiörer. Han har i stället haft sådana förebilder som Ernst Josephsons porträtt av fru Göthilda Fürstenberg i sin praktfulla salong eller Kristian Zahrtmanns historiemålningar med danska drottningar. Kanske kommer man närmast genom en jämförelse med de senare. Gripen av stundens betydelse synes Anders Trulson ha givit samma barbariska glans åt stofferna som Kristian Zahrtmann åt interiörerna kring Sofie Amalie. Den hårdhanta leken med det violetta ljuset och den orientaliska glansen i



*V. Hammershøi:
Porträtt av en ung
flicka. 1885.
Den Hirschsprungske
Samling, Köpenhamn.*

salongsstofferna — detta är Kristian Zahrtmann i Anders Trulsons omskrivning.

Om Anders Trulson i dessa tre miljöporträtt mer eller mindre medvetet låter modellerna posera i lämpligt valda konsthistoriska uppställningar, går han med en helt annan omedelbarhet på sina modeller i bröstbilderna av Axel Ohlin, Bror Sahlström och P. A. Östergren samt, trots Lenbachdraget, i självporträttet med slokhatt. Av dessa är självporträttet ju främst ett tidsdokument och porträttet av Axel Ohlin kanske ett miljödokument. Men vad porträtten därutöver ge oss är Anders Trulsons kärva saklighet, hans förmåga att trots allt övervinna posen. När han målar Akademiska föreningens edil, bara njuter han av att brutalt få skildra det asiatiska huvudet med den buckliga pannan, de kolsvarta ögonbrynen och de nedhängande brunsvarta

Porträtt av
Alma Ekberg.
1901. (78)



mustaschern. Vi möter här den Anders Trulson, som inte söker det sköna utan det karakteristiska.

Men när denna ena sida i Anders Trulsons karaktär väl frigjorts, låter den sig snart osökt förenas med stämnings- och skymningsdraget. Redan i den första Lundaskörden finns det åtminstone ett porträtt, i vilket verklighetsskildring och drömeri tvångsfritt vävts samman till ett helt: bilden av Alma Ekberg. Inte heller här har Anders Trulson givit efter på rättframheten i sin karakteristik. Han låter målarinnan få förbli vad hon tydligen är, en svartlockig, knubbig, något trumpen skånsk flicka, som längtar efter att få ett handarbete i händerna. Men hon får dock försöka smyga sig in på duken som Hammershøis blyga syster i »En ung Pige». Hon får försynt och tvekande slå sig ner på den låga bänken framför den grå väggen, på vilken

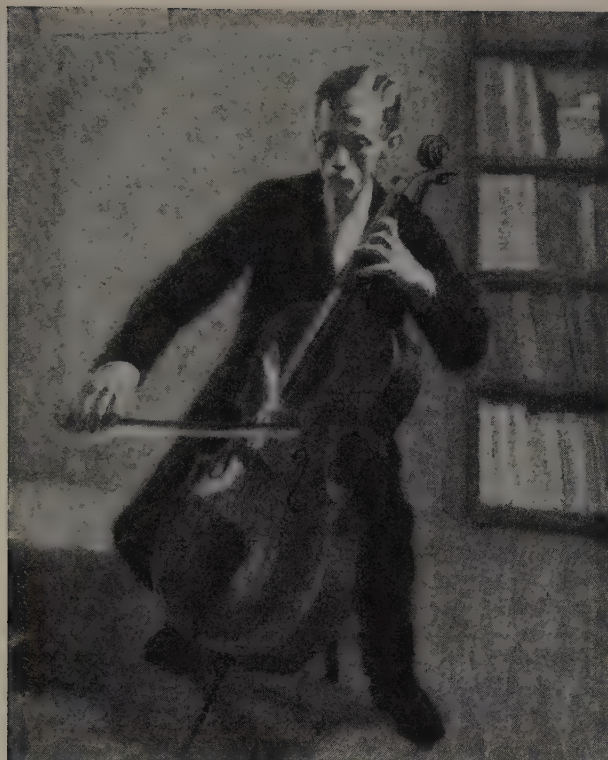
skuggan ritar sitt ornament. Hon får sitta där som sekelskiftets kvinnor skola, i tysta funderingar och med händerna sysslösa i knäet. Porträttet är en aning beslöjat i tonen, och den Rembrandtröda blusen glöder i halvdunkel. De långa vida ärmarna vecka sig och ge en anstrykning av Jugend åt konturen, som dragits med en hel och elegant linje mot den ljusa fonden. I och med denna skildring har Anders Trulson återfunnit sin linje från Tosterupsporträtten, och med den som förbindelselänk och utgångspunkt kan han gå vidare.

Genombrottsårens porträtt.

I sviten av stora kamratporträtt från 1902 fullföljer Anders Trulson sitt porträttema. Med friska intryck från Köpenhamn kommer han tillbaka till sin stad, och de första årens tvekan är fullständigt borta.

Renast har han kanske fångat tidsstämningen i interiören med Nils Brodén, vars tillkomst modellen själv skildrat. Konstnären stod vid fönstret i sitt gavelrum vid Adelgatan och hörde tonerna från cello komma smygande genom skymningen. Han begav sig tvärs över gatan och sökte upp den musicerande i studenthemmet mitt emot. Så målade han under några höstkvällar studentrummet med bokhyllan, den ensamma gestalten med cello mitt på det tomma golvet, det kalla ljuset från de smala fönstren till vänster och det varma ljusflödet från fotogenlampan i taket, sådant det lekte kring den spelandes huvud och formade den rörliga skuggan på golvet.³

Också i de direkta porträtten har Anders Trulson funnit och valt typer, som ge sekelskiftet, sådant han själv vill ha det, men som ge det utan att posera. Själv har han i det självporträtt, som nu tillhör Nationalmuseum, vuxit in i sin typ och bär upp den utan tvekan. Men han förmår också att se både det tidstypiska och det individuella i de porträttmodeller, som han har omkring sig. Han uppfattar dem med så pass stor differentiering, att han kan karakterisera både den ljusklädda Sigrid



Violoncellspelaren.
1902. (84)

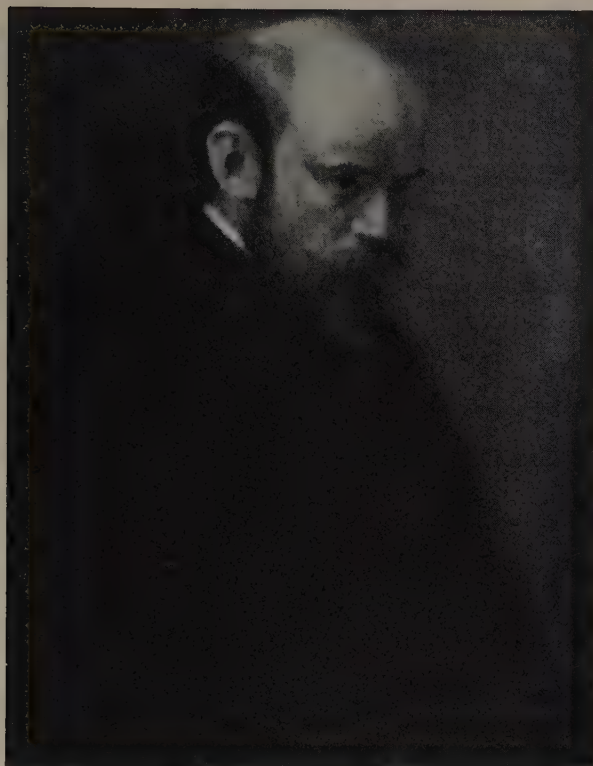
Sjövall med det fint tecknade lilla huvudet som en blomknopp på den hopknipta kragens stängel, och den orolige och något affekterade konstnärsbohêmen Axel Th. Kulle med det långa Kristushåret och det kluvna skägget, där han slagit sig ner i ljusdunklet i en på en gång nonchalant och nervöst spänd attityd. Framför allt måste det ha roat Anders Trulson att måla Ernst Norlind, vars tänkarpose han med förtjusning accepterat. Ernst Norlind av 1902 är filosofie kandidat, diktare, musiker, konstnär och just återvänd från Lenbachs stad, München, och från Adolf Hölzels stad, Dachau. Han är tjugofyra år gammal och bär alla världens problem på sina axlar. Huvudet är framåtböjt, hjässan redan blank och kal nog att spegla ljuskäglans cirkel, ansiktet djupt fårat och inramat av det nyanlagda skägget, och blicken grubblar över världsgåtor. Den svarta släng-

kappan med den stora kragen, i vilken Ernst Norlind gärna gick vid denna tid, markerar hans särlingstyp. Under Anders Trulsons blick kryper modellen ihop i sin kappa, och Hakon Hedemann-Gade liknar honom alldeles riktigt vid en av hans egna fantasikråkor: »Här synes Trulson nästan ha anteciperat den ruvande filosofattityden hos Norlinds 'Vråken' av 1904, men det är inte fritt för att också en smula av de Norlindska kråkteckningarnas humor fått slinka med». ⁴ Behöver man verkligen använda ordet »antecipera» i detta sammanhang? Ernst Norlind hade just kommit hem från Dachau, och hans fågelvärld var väl just i färd med att ta form, när han satt hos Anders Trulson. Samtalen under sittningarna kan knappast ha rört sig om annat än om det som Hakon Hedemann-Gade ser i porträttet.

Helst har Anders Trulson utfört sina porträtt som knästycken i nästan naturlig skala, och hans utgångspunkt är liksom under Tosterupstiden diagonalkompositionen i halvprofil med ansiktet framtåtvänt — Sigrid Sjövall. Men det är karakteristiskt för honom, att han lika gärna vänder på modellerna — Axel Th. Kulle, Nils Brodén —, så att han inträngande kan studera dem rakt framifrån. Samma vilja till rättfram saklighet, som fanns exempelvis i porträttet av edilen P. M. Östergren, driver honom fortfarande till enfaceställningar. Han understryker dessutom det realistiska inte bara genom att försöka göra ansiktskarakteristiken omsorgsfull och attityden uttrycksfull utan också, liksom förut, i skildringen av händerna. Axel Th. Kulle har påfallande stora, fula händer, och även Anders Trulsons kvinnor ha under de första åren ordentliga händer, lämpade för arbete.

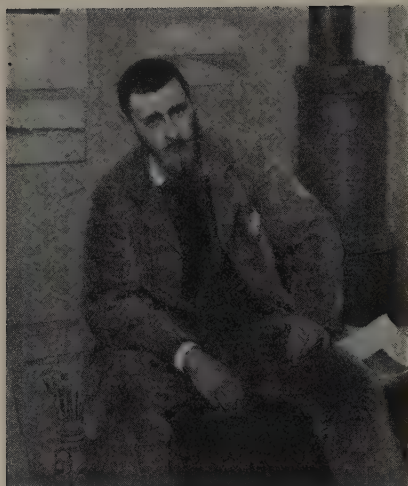
Men för frontalkompositionen och den realistiska analysen tappar Anders Trulson inte bort diagonalen. När Axel Th. Kulle får väja tillbaka och misstänksamt stirra ner mot dukens vänstra hörn, framhäver hans blick och hans kroppsställning en diagonallinje lika starkt som cellon gör det i interiören med Nils Brodén. Det ligger ett tidsdrag, ett Jugenddrag i detta sätt att även i en frontalkomposition undvika centrum och placera

*Porträtt av
Ernst Norlind.
1902. (82)*



porträtthuvudet osymmetriskt — samma drag återkommer ofta hos Vilhelm Hammershøi och andra. Kring diagonallinjen får sedan konturen rita sitt böljande mönster. Liksom Anders Trulsson i porträttet av Alma Ekberg lät gestalten stå i lätt stilisering mot fonden, tecknar han Axel Th. Kulles mörka rock, stora rosett och veckade byxor med den rytmiska elegans, som vi känna från de danska kamraterna Ludvig Finds och Gad Clements måleri. Och Nils Brodén's fingrar, som gripa om cellons strängar, bli i Anders Trulsons målning nästan ett snäckornament, kring vilket cellons, figurens och skuggans konturer dragas upp som allt vidare variationer av ett linjetema.

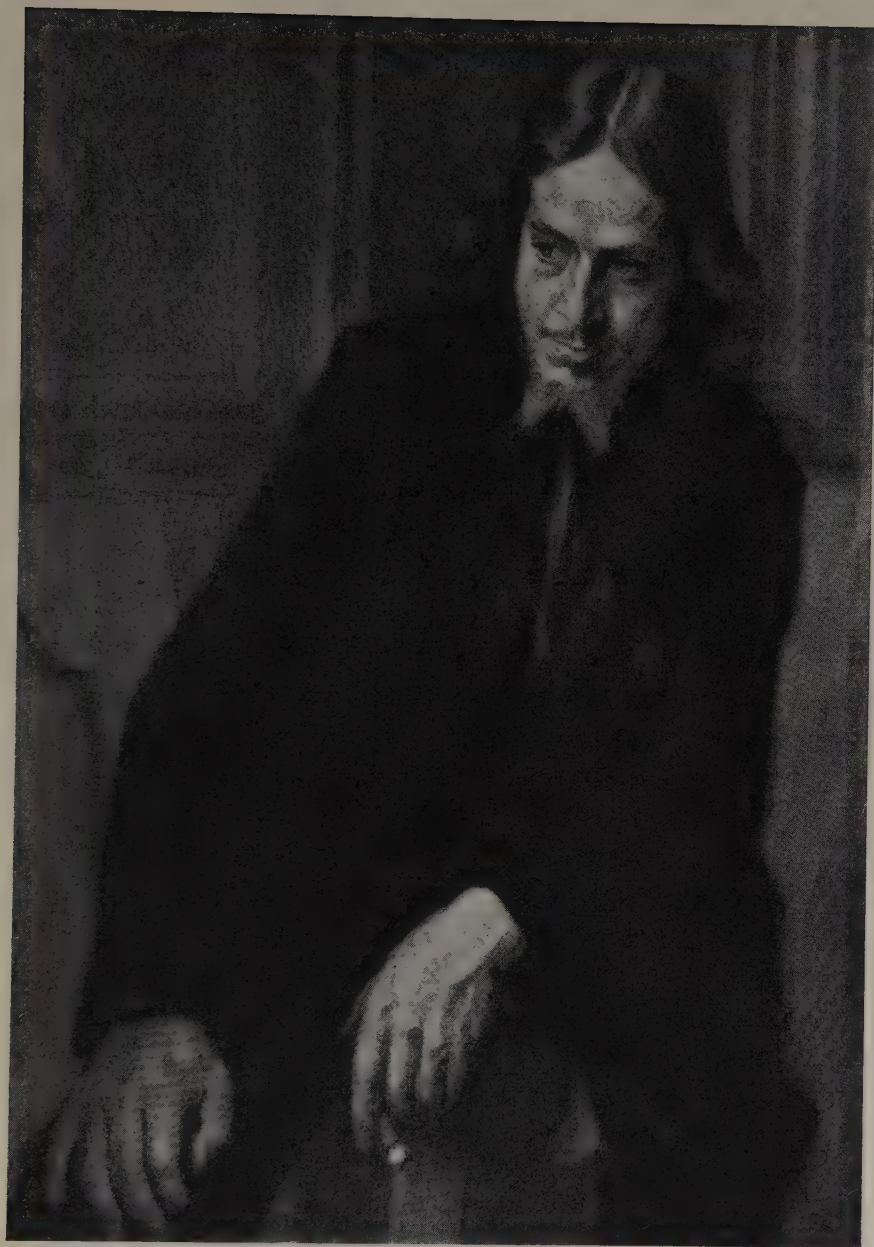
Porträtten av Axel Th. Kulle, Ernst Norlind och Nils Brodén äro alltså samtliga fast tecknade, linjebetonade och därtill nerskuggade i färg. Stilfränder i Sverige ha de hos Ernst Josephson



*R. Bergh:
Porträtt av N. Kreuger.
Kunstmuseet, Köpenhamn.*

och Richard Bergh — man kan rentav jämföra kompositionen i Kulleporträttet med Richard Berghs äldre porträtt av sin konstnärsvän Nils Kreuger —, hos Robert Thegerström och bröderna Österman — jag har tidigare nämnt Emil Östermans »Gammal fru» och Bernhard Östermans »Porträtt av fröken G.», båda utställda på Svenska konstnärernas förening 1898. Men liksom Tosterupsporträtten stå Anders Trulsons Lundaporträtt närmare den danska än den svenska porträttkonsten. Axel Th. Kulle är snarare hans Th. Erichsen (sid. 116) än hans Nils Kreuger. Beträffande förhållandet till de danska kamraterna är det då påfallande, att han mera dragits över mot den lineärt inställda falangen Gad Clement—Ludvig Find, bakom vilken man även skymtar Ejnar Nielsen, än mot kretsen kring Herman Vedel, som är mera inställd på valörstudiet.

I själva verket var Anders Trulson emellertid mera målare än tecknare. Man märker det i sommarbilden med Sigrid Sjövall, där det på ett överraskande sätt gnistrar till av färg. Modellen är klädd i vitt och sitter på en vit stol mot en ljus fond. Men hon har själv berättat, hur det gick med detta vita: »Min vita klädning blev, efterhand som arbetet fortskred, alltmera regnbågsskimrande, och jag minns, att den nyligen avlidne författa-



Porträtt av Axel Th. Kulle. 1902.

ren Artur Möller vid ett besök i atelieren förvånad frågade: 'Ser du verkligen alla de där färgerna, Trulson?'». ⁵ I själva verket har Anders Trulson gjort som Kristian Zahrtmann, brutit det vita i rött, grått, något blått och grönt, och särskilt av stolsitsens rutmönster har han gjort en mosaik med fyrkanter av gult och blått, rött och grönt. När vi komma till Anders Trulsons stadsbilder från 1902, skola vi finna, att porträttet lånat sin färgrikedom från utomhusstudiernas solsken.

Huvudvägen från lineära Ludvig Findstilen för emellertid i Anders Trulsons porträttmåleri ännu så länge icke mot impressionismen utan mot det brett målade Rembrandtdunkel, som präglar självporträttet från samma år (sid. 203). Det är ett knästycke, och konstnären sitter i sin gula målarrock med det skägginramade ansiktet halvt vänt mot åskådaren. Belysningen kommer snett bakifrån och faller särskilt starkt över den gula rocken men därjämte över en del av ansiktet. I uppläggningsen av detta porträtt har säkerligen icke endast Rembrandt utan också Lenbach föresvävat konstnären. Måleriet är genomfört i bred skissering, men det högra ögat, som är vänt mot åskådaren, är utpenslat till naturalistisk fullkomlighet. Anders Trulson har betonat, att han uppfattar detta utpenslade öga som målningens centralpunkt genom att på tavlans baksida fästa ett visitkort med påskrift: »Ögat på porträttet önskas vara upphängt i jernhöjd med åskådaren». Receptet är väl inte uteslutande Lenbachs, men det framhålles ofta som karakteristiskt just för hans måleri. Bland annat skriver Alfred Koeppen i en studie över modern tysk konst, tryckt just 1902: »Bei Lenbach sehen wir, dass sich die Ausarbeitung auf der Leinwand auf die Augen beschränkt, während alles nur in impressionistischer Technik skizzenhaft aber meisterhaft behandelt ist.» ⁶

På utställningen i Hälsingborg 1903 visades detta porträtt under titeln »Sjelfporträtt (Skiss i lampljus)». Trots titeln förefaller det emellertid icke att vara målat i lampljus. Anders Trulsons värdinna vid Adelgatan har i detalj kunnat redogöra för, hur konstnären satte upp hennes salongsspegel vid söder-



Porträtt av
Sigrid Sjövall,
g. Söderbergh.
1902. (86)

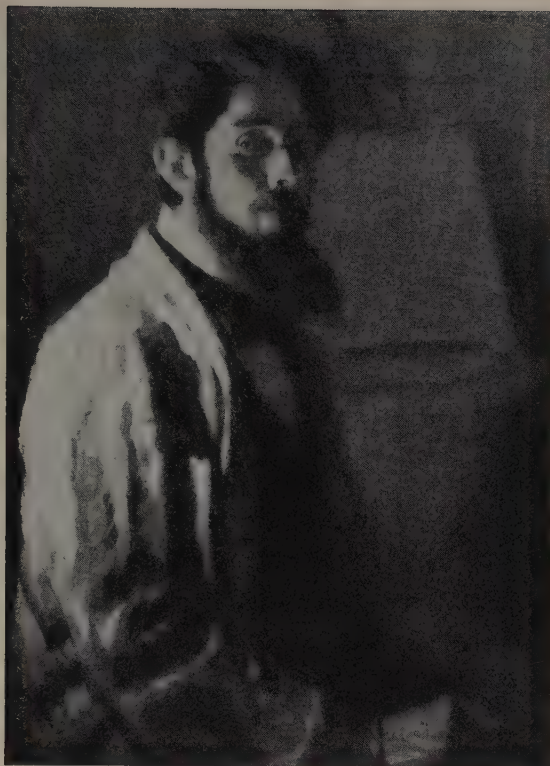
fönstret i sitt vindsrum, skärmade av ljusflödet utifrån genom lämpliga draperier och målade porträttet i varmt eftermiddagsljus.⁷ Det som ger porträttet dess verkan av att vara målat i lampljus är särskilt den gula rocken, men här beror färgen på rocken, icke på ljuset. Emellertid hindrar detta givetvis inte, att det är det mystiska ljusdunklet från Rembrandt som konstnären velat mana fram. På ett helt annat sätt än i porträttet av rektor Ekblad har han också lyckats genomföra sina intentioner. Penseltekniken är kanske sladdig i rockens skuggor och veck, men måleriet är brett och saftigt och ansiktet innanför skäggets svarta, grovt tillskurna ram är format med den kantiga kraft, som alltid kommer fram, när Anders Trulson arbetar under stark inspiration och särskilt när han arbetar i Rembrandts anda.

Stämningssläget från porträtten av 1902 lever vidare i stadsbilden »Utsikt från mitt fönster» av 1903, och mycket av Nationalmuseisjälvpporträttets breda måleri får sin närmaste fortsättning i landskapsstudierna från våren, sommaren och hösten detta år. Anders Trulson ägnade en stor del av 1903 åt landskapet och hade dessutom mycket att göra med det nybildade Skånska konstnärslaget. Han vilade ett slag på hanen, innan han på nytt tog upp dusten med Rembrandt. Han försummade emellertid för den skull icke porträttstudiet: det var sommaren 1903 han utförde interiören med modern, och det var hösten samma år han lade upp porträttet av Algot Ruhe; dessutom har jag till detta år velat datera två rödkriteteckningar av föräldrarna. Konstnären ansluter sig emellertid i dessa porträtt ånyo närmast till den linjebetonade Ludvig Findstilen.

De två rödkriteteckningarna av föräldrarna, vilka äro utförda som pendanger, äro signerade men odaterade. De ha i Evert Wrangels skrift om Anders Trulson daterats till 90-talets början. Detta är omöjligt redan på grund av den drivna tekniken. Men därtill var modern, som vi minnas, ännu vid 90-talets slut en rakryggad bondedrottning, och hon kan inte förrän några år senare ha hunnit få det tunna hår och de tärda, kantiga och magra drag, som hon har på rödkriteteckningen. Efter sommaren 1901 besökte Anders Trulson veterligen inte föräldrahemmet förrän 1903, och det faller sig naturligt att hänföra de båda teckningarna till detta uppehåll i hemmet. (Sid. 173.)

I dessa två teckningar ser Anders Trulson för första gången sina föräldrar utifrån och en aning von oben. Han är själv den vuxne mannen och den store konstnären och de krympa samman till genremotiv under hans blick. Ännu tydligare märker man detta i interiören med modern. Genom dörren från finrummet ser konstnären ut i köket, och där sitter modern böjd över sömnaden, en liten gumma med förkläde och schalet på huvudet. Anders Trulson målar henne med kärlek, men på samma sätt som hundratals danska konstnärer målat genrefigurer ute på den danska landsbygden. (Sid. 247.)

*Självporträtt
(skiss i lampljus).
1902. (81)*



Men hans interiör utgör samtidigt hyllning till det hem, som modern ordnat, till den nya bostaden vid Karlsfält, och som alltid känner han sambandet med den danska konsten, när han sitter där och känner friden strömma mot sig från blommor, trasmattor, gardiner, bruna möbler i senempire, faderns porträtt på väggen. Hans bild blir en Hammershøikomposition med ett välbalanserat spel av linjer, och dagerspelet över den öppna dörren ut till köket genomföres med ett utomordentligt intresse för färgbrytningar och ljusreflexer.

I en liknande sträng balansering genomförde Anders Trulson porträttet av Algot Ruhe, vilket är signerat 1903—1905 och lades upp på hösten efter Tosterupsvistelsen, även om det efterarbetades senare. Algot Ruhes egen skildring av sitt första möte med konstnären, då han märkte, »hur Trulson liksom kretsade

kring mig med sina blickar, envist naglande ögonen fast vid mina skiftande ansiktsuttryck och miner», visar, hur konstnären omedelbart fann, att Algot Ruhe hörde hemma i hans lundensiska galleri.⁸ Ännu mera förtjust blev Anders Trulson, enligt vad Algot Ruhe vidare berättar, då han vid en titt in på Algot Ruhes rum på Grand hotell såg denne iförd »en skrivrock av tegelrött kläde med stickade uppslag kring ärmarna och kragen». Mot en sollysende gul bakgrund, som kanske först tillhör det senare stadiet i porträttets tillkomst, har Anders Trulson målat författaren i den röda rocken, och han har gjort honom till något av en rysk bojar. Med förtjusning har han också tillvaratagit möjligheterna till åtstramning; modellen sitter innanför den strängt dragna konturlinjen i markerad frontalitet, och hans hållning präglas av inåtvänd koncentration. Benen i det svarta håret är rak, lodräta veck syns i pannan, det mörka skägget är tvärklippt, i de bruna ögonen under de svarta buskiga ögonbrynen brinner en intensiv glöd, dräkten är upplagd i stora säkra veck. I Anders Trulsons måleri går porträttet vackert in i Ludvig Findserien.

Det bruna året.

Som jag tidigare påpekat, målade Anders Trulson intensivt efter naken modell, och bland dessa naketstudier har en ett speciellt intresse. Anders Trulson hade vid något tillfälle fått sin uppmärksamhet riktad på Rembrandts målning »Bathseba i badet», vilken i original finns i Louvre i Paris.⁹ Bathseba sitter i profil med ena benet över det andra och kroppen något framåtvänd. Hon lutar huvudet framåt, så att håret faller ned över ena axeln, och hon stöder ena handen mot pallen, över vilken lakanet faller som ett draperi. Anders Trulson har — så noggrant att han måste ha haft en reproduktion framför sig — placerat sin modell i samma ställning som Bathseba och sålunda utfört en Rembrandtparafras. Men vad mera är, han har också fördjupat sig i Rembrandts problem, att måla en tung ful

Porträtt av
Algot Ruhe.
1903—1905.
(95)



kvinnokropp så att den blir skön som måleri. Av modellstudien har Anders Trulson liksom Rembrandt försökt göra ett ljusdunkeldrama. Liksom i sitt porträttmåleri återkom han i aktstudiet gärna till detta Rembrandts problem: det fulas skönhet genom färgen.

Anders Trulson var i Paris 1907 och 1909, och om hans Bathseba är målad efter det att han sett Rembrandts original, måste den ligga sent i hans produktion. Vi skola senare finna, att han gick i Rembrandtfunderingar 1907, men hans färghållning var då icke den bruntoniga, som aktstudien uppvisar, och en datering till denna period låter sig därför knappast göras. Bättre skulle en datering till 1909 passa. Anatomistudiet i Bathseba, vilket genomförts med en viss naturalistisk omsorgsfullhet, stämmer väl med de aktstudier, som bestämt kunna hänföras till 1909



*Rembrandt:
Bathseba.
Louvre, Paris.*

års Parisvistelse. Men å andra sidan är den bruna mattan och den svarta fonden liksom framför allt mosaiktekniken i ansiktet med grova klickar av karmin och grönt icke Paristidens, och efter återkomsten från Paris gick Anders Trulson i sina säkert daterade aktstudier mot en större elegans och ett mera nyanserat valörspel. Jag vill därför inte utesluta möjligheten, att Bathseba är målad redan innan Anders Trulson sett Rembrandts »Bathseba» i original. I så fall hör Rembrandtparafrasen hemma i produktionen av år 1904, och då är modellen samma rödhåriga flicka, som i en studie från detta år slagit sig ner i en karmstol, över vilken ett mångfärgat storrutigt draperi av tungt tyg kastats, och som på en annan studie från samma tid står med upplöst hår och med händerna på bröstet framför samma karmstol. Hur det än må förhålla sig med dateringen av Bathsebaakten — det är i varje fall Rembrandts konstnärliga Bathsebaproblem, som sysselsätter Anders Trulson även i de modellstudier, som tack vare Herman Österlund säkert kunnat dateras till 1904.

Bathseba.
Efter Rembrandt.
(302)



Särskilt är det en av dessa aktstudier, som klarlägger, vart Anders Trulson av år 1904 syftade i sin konst, nämligen den stående akt i helfigur, som tillhör Lunds universitets konstmuseum. Varken i edilporträttet av 1901 eller i självporträttet av 1902 har han genomfört sitt naturstudium med sådan brutal fränhet som här, och i ingen målning hittills har han gjort ett så kraftigt försök att bryta sig genom bruntonigheten för att avtvinga den dess värden som färg. Med breda penslar modellerar han fram den tunga kroppen ur halvdunklet. Han låter det lysa av brons över höften och får det kopparröda håret att glimma. Dagern faller in från vänster och studsar mot de gröna skärmarna och den röda väggen, där den bryts i mosaiker. Föredraget är brett, med kraftiga toucher, som lägga sig som Zahrtmannska fläckar, särskilt i fonden. Det vita draperiet till höger på karmstolen sprängs i blått och grönt, och slutligen utnyttjar Anders Trulson alla möjligheterna i det kelimdraperi, som kastats över karmstolens vänstra del. Det består av rutor

och vinklar i kraftiga komplementfärger och är redan i sig själv något av en Zahrtmannkomposition, låt vara maskingjord. Men Anders Trulson arbetar vidare med kantigheten först genom att knyckla till draperiet och sedan genom sitt eget knyckiga penselarbete. Återigen möta vi Anders Trulson inför brundunkelproblemet, och vi kunna i knyckigheten avläsa de återkommande tecknen på hans ansträngningar. Men vi se också, hur Anders Trulson, med hjälp dels av Zahrtmann, dels av dagsljuset, i förhållande till självporträttet av 1902 når ett steg vidare mot koloristisk frigörelse.

Även i 1904 års porträtt utgår Anders Trulson från självporträttet av 1902 och försöker vidareutveckla dess färghållning. Om man tänker på hans inställning till de danska vännerna, innebär detta, att han åter fjärrar sig från Ludvig Find och hans falang och närmar sig Herman Vedel och Vilhelm Tetens.

På Vilhelm Tetens tänker man måhända särskilt inför de två porträtt, med vilka Anders Trulson införlivade Skånska konstnärslagets sekreterare Yngve von Schmidten med sitt Lunda-galleri. Han utförde av denne dels ett större knästycke, dels en bröstbild, som endast utgör ett utsnitt ur knästycket. I det större porträttet sitter Yngve von Schmidten med cigarrett i handen på ungefär samma sätt som Axel Th. Kulle i porträttet från 1902. Skillnaden ligger i första hand i själva måleriet, som blivit bredare och saftigare. Bruntonigheten hindrar inte ett skickligt genomfört valörspel med varmt ljus från vänster och kalla reflexer till höger, särskilt framträdande i det mindre porträttet. Modellens typ, färghållningen och föredraget lockar till en parallell med Vilhelm Tetens porträtt av en ung man i Kunstmuseet i Köpenhamn, utan att man därför vill annat än betona den allmänna stilfrändskapen. (Sid. 175.)

I likartat brungyllene solsken målade Anders Trulson samma år sin vän ciselören Sven Bengtsson. Porträttet är ett knästycke och modellen ses halvt från sidan, alltså för ovanlighetens skull icke framifrån. På väggen i bakgrunden synas tavlor av Anders Trulson: till vänster porträttet av Sigrid Sjövall, till höger

Akt. 1904.
(119)

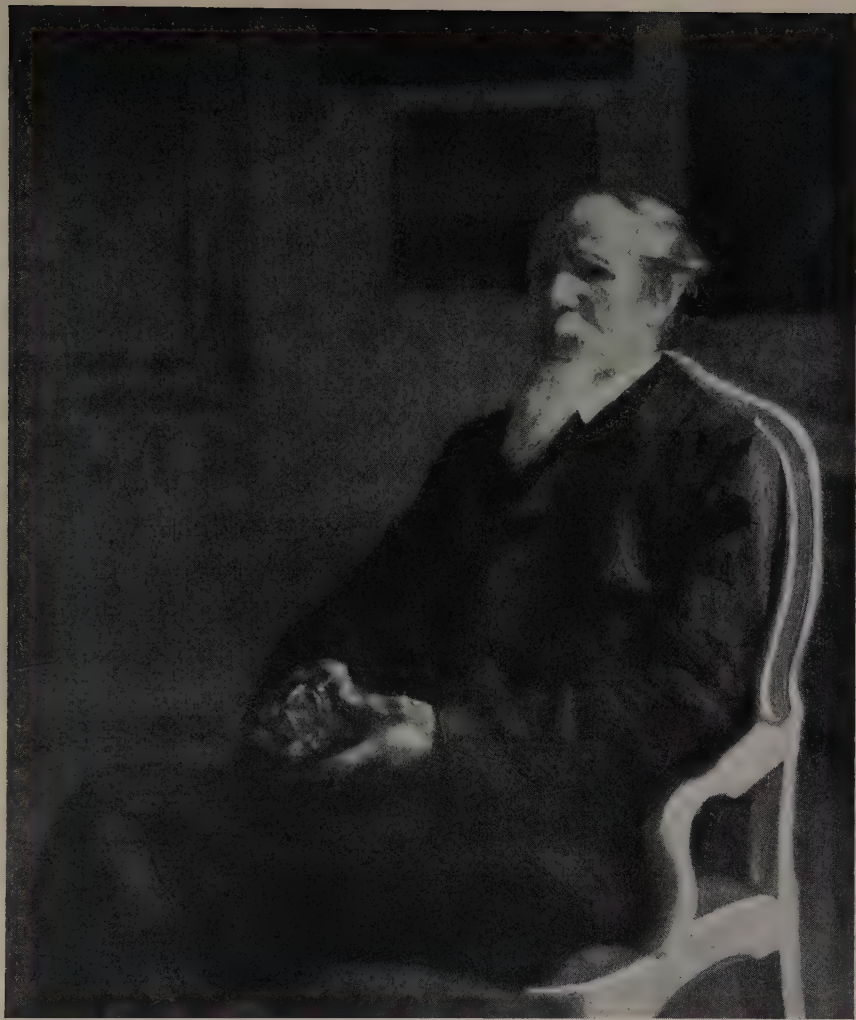


porträttet av Axel Th. Kulle och i mitten ett landskap. Måleriet är bruntonigt, brett och saftigt. Varmt aftonljus modellerar fram såväl huvudet med den buckliga pannan, de buskiga ögonbrynen och det gula håret och skägget som den ciselerade bronspjäsen mellan konsthantverkarens händer.

Egentligen är det anmärkningsvärt, att Anders Trulson inte målade sin vän Sven Bengtsson tidigare. Redan 1899 och 1900 hade August Johnsson fått korn på hans originella fysionomi och målat honom med och utan slokhatt i ett flertal Lenbachvariationer, av vilka åtminstone en pastell i Malmö museum direkt föregriper Anders Trulsons stora porträtt. Men en så upplagd Lenbach- eller Rembrandttyp passade inte Anders Trulson under de åren. Han var tvungen att först själv hinna fatt sin modell, experimentera med skägg och slokhatt, leva

sig in i tiden och kontrollera äktheten, innan han kunde ge sig på att måla. Hela Anders Trulsons utveckling visar, hur han gömmer och begrundar och griper sig verket an först när han själv är färdig därför. Nu var han färdig för Sven Bengtsson, och nu utförde han också ett vägande porträtt av honom. Om det, som tidigare nämnts, reproducerades som helsidesplansch intill Algot Ruhes hyllning till Lund i »Från Skånebygd», var det inte bara därför att den unge konstnären och den gamle konsthantverkaren brukade företaga sådana vårpromenader, som dem Algot Ruhe skildrar. Det var även därför att Sven Bengtsson, sådan han satt i Anders Trulsons Rembrandtljus, uppfattades som representanten för det gamla Lund — det Nordens eviga Rom — som Algot Ruhe ville mana fram i sin artikel.

Slutligen utförde Anders Trulson 1904 i samma luddiga, varmt bruntoniga måleri bröstbilden av studentkan Hildur Sandberg och midjestycket »I tankar» av en kamrat till henne, Hilda Larsson. Båda flickorna äro klädda i mörka reformklädningar och ha stort kastanjebrunt hår, och båda sitter och drömmer mot den bruna fonden, Hilda Larsson med händerna knäppta i knät. Hildur Sandberg bär på bröstet Anders Trulsons stora runda smycke med bågspännaren, drivet i silver. Båda modellerna tillhöra, sådana de skildrats, det släkte av drömmande kvinnor i sekelskiftets milda halvljus, vilkas enda uppgift synes ha varit att med ett vänligt leende på läpparna avlyssna poeternas skymningsdikter. De ha många systrar runtom i tidens ateljéer, och man kan ställa porträtten mitt emellan Ludvig Finds porträtt av Anna Larssen Björner, också hon med ett tidstypiskt smycke av drivet silver på bröstet, och Herman Vedels redan tidigare nämnda »Portræt af en ung Pige». Men fast Anders Trulsons båda studentkor äro tidstyper, och fast de inbördes likna varandra, äro de karakteriserade med känsla för det individuella. Det är stor skillnad mellan den långa, smala, brunögda Hilda Larsson och Hildur Sandberg, som är en blond skånsk flicka med ett rundlagt, en smula fylligt ansikte och vänliga ljusblå ögon. Hildur Sandberg var under Anders Trulsons första Lunda-



Porträtt av Sven Bengtsson. 1904.

(116)

är en välkänd gestalt i det akademiska Lund. Hon studerade medicin men engagerade sig samtidigt starkt i tidens sociala och radikala debatt och deltog med iver i förenings- och studentlivet.¹⁰ Hon visade sig även i konstnärskretsar — hennes huvud syns på ett grupp fotografi från Skånska konstnärslagets vernissagefrukost den 14 november 1903, och frågan är, om inte Anders Trulson, som också finns med på bilden, just står och

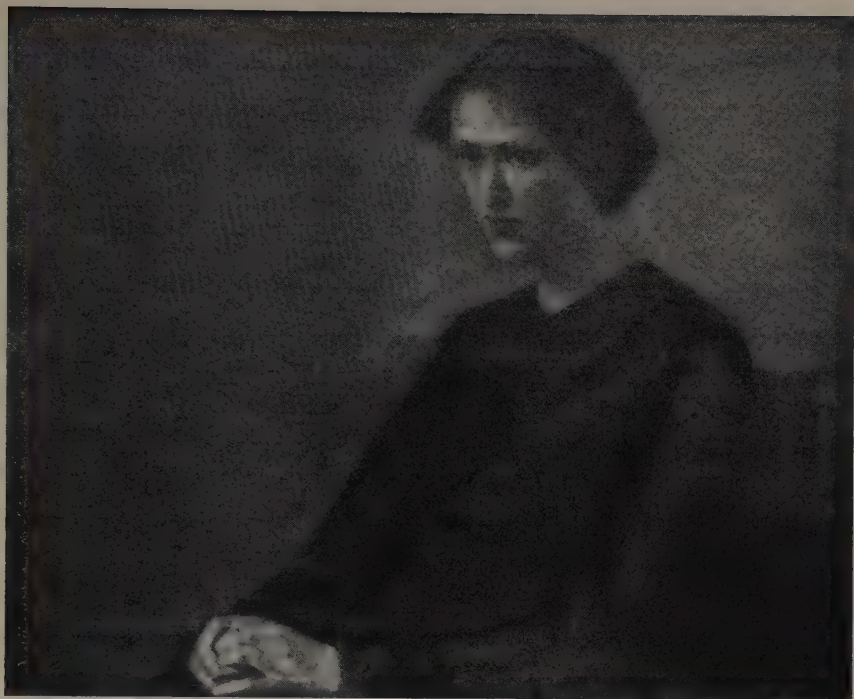


H. Vedel: Porträtt av en ung flicka. 1900.

*Kunstmuseet,
Köpenhamn.*

tittar på henne. Han kan inte ha undgått att fästa sig vid den vänliga studentskan, och han skänkte henne en av sina tre bågspännare. Där hon på porträttet sitter med huvudet framåtböjt och lite på sned, spelar på hennes läppar och kanske i hennes blick just det stilla men vänliga leende, som gjorde att hon fick namnet »Magnum Bonum».¹¹ (Sid. 215.)

Anders Österling har intygat, hur riktig Anders Trulsons karakteristik av Magnum Bonum är: »Ja, så såg hon ut den försommardag, då hon med ett varmt leende vid skolgrinden överräckte sin ros åt en viss lyrisk debutant, som lyckligen erövrat den vita mössan.»¹² Men man kan också komma åt Anders Trulsons sätt att karakterisera sin modell på ett annat sätt — genom en jämförelse. Magnum Bonum har inte bara suttit modell för Anders Trulson; hon finns också under namnet Gertrud Bondeson i Gustaf Hellströms »En mycket ung man» och »Sex veckor



I tankar. 1904.

(118)

i Arkadien».¹³ Och här är just ett av de fall, då det kan vara upplysande att jämföra konstnärens skildring med författarens. Gustaf Hellströms Stellan Petréus upptäcker Anders Trulsons Hildur Sandberg — »en Gertrud Bondeson i reformdräkt och med en fornnordisk silverplåt som brosch på bröstet» — på den stora kristendomsdebatten på Akademiska föreningen, där B. L., växtfysiologen, håller inledningsanförandet. Hon är i den första scenen där den rofullt jordbundna lyssnerskan, och så länge hon sitter i denna lyssnarställning, följas målaren och författaren så gott som fullständigt i sin tolkning: »Hon satt alldeles orörlig med de vita, fint formade händerna i knät. Den breda, låga pannan låg i skuggan av ett tungt, kastanjefärgat hår, som flöt i bucklor ned över öronen. De stora, gråblå ögonen voro fästa på växtfysiologen, oavbrutet, som hypnotiserade, och kring de fylliga läpparna låg ett leende, på samma gång betaget och

underligt stilla. Hon var klädd i en blå reformklädning, som lämnade halsen fri.» Även när Magnum Bonum talar och rör sig, är Anders Trulson med i sitt måleri: fylligheten i hans färg och ljusskildring passar inte illa samman med Gustaf Hellströms ord om hennes röst: »Det kom en egendomlig altstyrka i hennes låga stämma, något av orgelton, som steg och sjönk med rytmens stegring och fall.» Men så kommer det ögonblick, då Gustaf Hellström skildrar Gertrud Bondeson i extas, och då lämnar han Anders Trulsons marker. Redan i hans första beskrivning finns en slutrad, som inte fullt stämmer med Anders Trulsons porträtt: »Han kunde då och då se strupen röra sig, den och ögonen voro det enda, som gav tecken till liv: allt annat hos henne var statylik hänryckning.» Och ännu mer fjärrar han sig från Anders Trulsons porträttkonst, när han längre fram fortsätter: »Det såg ut som om det bleka ansiktet med de stora brinnande ögonen och det stora tunga bruna håret burits upp



*L. Find:
Porträtt av
Anna Larssen
Björner.
Foto Kunsthistorisk
Pladearkiv, Köpenhamn.*



Porträtt av Hildur Sandberg. 1904.

(117)

av en smal, vit stängel. Hon satt alldeles stilla. Men hennes ögon brunno och han kunde se, hur hennes bröst höjdes och sänktes under en våldsam inre rörelse.» Här har Gustaf Hellström förvandlat sin Gertrud Bondeson till en preraphaelitisk Ophelia och därmed beträtt det område, som Anders Trulson ständigt väjde undan för. Jämförelsen mellan hans och Gustaf Hellströms *Magnum Bonum* klarlägger alltså i ett specialfall exakt, vad som utgör Anders Trulsons styrka och var han drar sin gräns. Sakligheten, jordbundenheten och frånvaron av litterär fantasi äro grunddrag i hans konst.

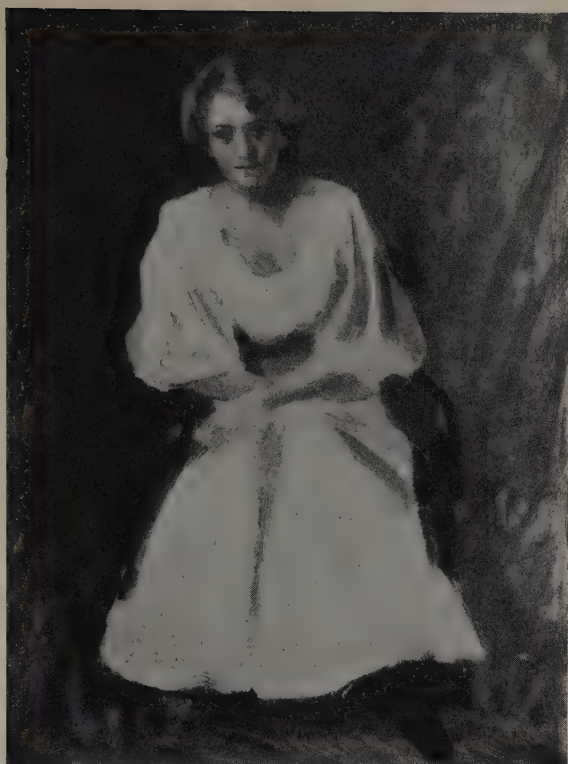
Mot nya mål.

Efter 1904 års varmt bruntoniga skede följde i Anders Trulsons porträttmåleri en ny paus, under vilken han huvudsakligen sysslade med landskapsmåleri. Det enda porträtt, som daterats

till år 1905, är det av Algot Ruhe, som nu slutfördes. Men så kom under våren 1906, omedelbart före den utlandsresa, som följde under sommaren, ännu en rad porträtt som avslutning på kapitlet Lund.

Den målning, som renast visar, vad Anders Trulson gick och bar på våren 1906, är den lilla skissen från faderns dödsläger, utförd omkring den 30 april. Den gamle kuskens död har väckt alla ljusdunkelminnen till liv hos sonen, och i brunt, gult och rött har han lagt upp studien — väl en minnesbild, utförd efter återkomsten till Lund. Modern står med det tända ljuset i handen framför den döde. Bredvid står en man, väl konstnären själv. Solnedgången brinner utanför fönstret. Den stämning, konstnären vill locka fram inför det stora minnet är Rembrandtsk. Åter är det hos »Sammansvärjningens» mästare han söker stöd. (Sid. 185.)

Men de tre porträtten av Johannes Paulsson visa, att Anders Trulson denna vår var på väg från Rembrandt upp i dagsljuset utan att dock helt kunna släppa det bruna som grundfärg. Sitt bästa har han givit i skissen, målad på pannå (sid. 219). Den store tunge professorn med det väldiga huvudet, det buttra ansiktet och de skarpa blå ögonen sitter i en svart karmstol mot en hastigt upplagd fond av bokhyllor, gyllenbrun med inslag av rött i bokbanden. Färgskalan är som helhet varm, men man märker, hur konstnären eftersträvat ett livfullt spel av glansdagar över ansiktet och försökt göra fonden koloristiskt levande. I det stora porträttet har han huvudsakligen följt skissen men ägnat större uppmärksamhet åt detaljerna. I det tredje porträttet, målat på sex timmar efter det att de andra voro fullbordade, sitter professorn i fullt dagsljus i en stol klädd med ett rödlakansöverdrag.¹⁴ Porträttet är något ljusare än de tidigare och hela serien visar klart vägen från det varma brundunklet mot ett icke kallt men svalare dagsljus. Karakteristiskt är också i det sista porträttet Anders Trulsons sätt att utnyttja rödlakanets blyxtmönster i rött, gult och grått — ett textilt Zahrtmannornament i släkt med 1904 års kelimdraperi på Bathsebaakterna.



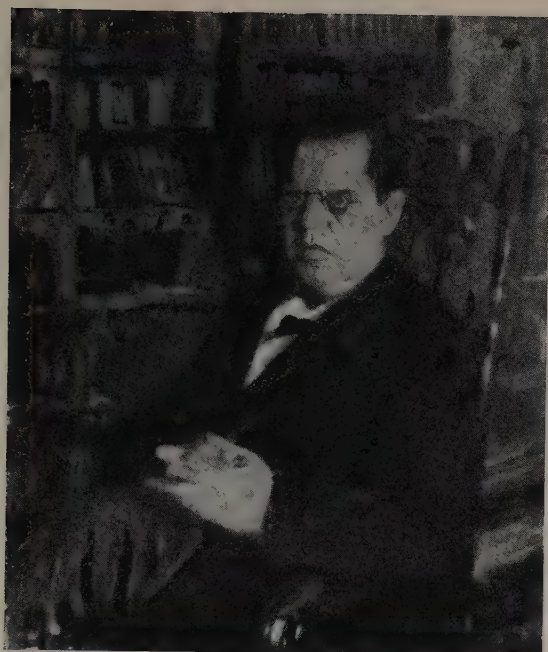
Porträtt av
Tora Olsson, g. Bökk.
1906. (163)

I de två porträtten av Tora Olsson preciserar Anders Trulsson närmare sitt färgproblem: det blir spelet mellan det traditionellt gyllenbruna och ett nytt glänsande vitt som dominerar hans intresse. Porträttmodellen är i båda bilderna klädd i en vit tyllklädning med vida halvlånga ärmor och rund urringning med stor spetsgarnering. I det ena porträttet — den lilla snabbt gjorda, här reproducerade, helfigursstudien — har den vita gestalten placerats mot en fond, som livligt skisserats i rött, brunt och svart ungefär som i den första studien till porträttet av Johannes Paulsson; det vita i klädningen skiftar mjukt i gråblått, brunt och svart. I det andra porträttet, som är en bröstbild i naturlig storlek, har man bakom figuren hela konstnärens varmt brunröda förflutna i form av målningen »Utsikt mot mitt fönster». Mot denna bakgrund försöker konstnären få

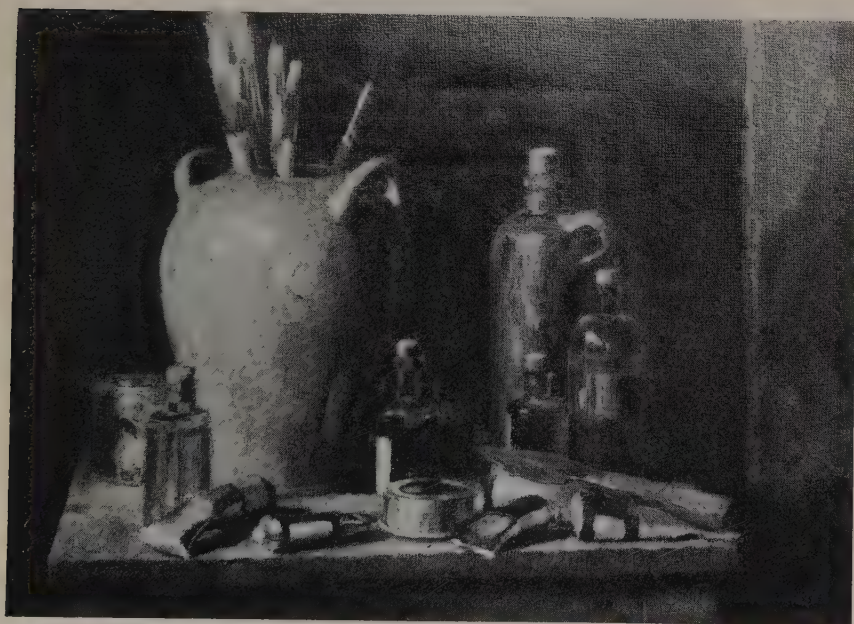
klädningens stofflager att teckna sig i hela sin genomskinlighet. Man skall jämföra med porträttet av Sigrid Sjövall för att förstå skillnaden i syfte. I 1902 års produktion var detta porträtt överraskande ljust. Men det präglades dock av en knyckig tyngd och av Zahrtmannska färgbrytningar, och det är detta Anders Trulson av 1906 vill övervinna. När man har tidningsuttalandena att gå efter förstår man, att det är Velazquez stoffmåleri som varit konstnärens utgångspunkt. Men samtidigt ligger det en ny uppfattning av den kvinnliga porträttmodellen överhuvud bakom detta nya måleri. Anders Trulson har för första gången gått så långt i artighet mot damerna, att han målar ett par *små* kvinnohänder. I och med porträttet av Tora Olsson försöker Anders Trulson på olika sätt, främst genom stoffbehandlingen, framställa något nytt: den kvinnliga charmen.

Redan dessa till våren 1906 säkert daterade målningar visar alltså, hur Anders Trulson nu i stället för att brutalt bryta ljuset i Zahrtmannmosaiker försöker nå ett mera harmoniskt koloristiskt uttryck, dels genom att låta allt mer av svalt dagsljus sila in i brundunklet, dels genom att som Velazquez försöka få det vita att stiga levande och darrande fram ur det brungyllene. Bland de målningar från samma år, vilkas tillkomsttid icke närmare kan preciseras, finns åtminstone tre, i vilka samma strävan kommer till uttryck. I första hand tänker jag på de två stilleben, av vilka det ena visar Bellmans gula dödsmask mot ateljéväggens röda fond, och det andra en uppställning med målargrejer. På ett bord i ateljén har konstnären i det senare ställt upp sina penslar, flaskor, tuber och krukor, och så fördjupat sig i glansdagrarnas spel, vilket fått växa fram ur den tjockt bruna bakgrunden. I hans produktion är även detta Velazquez, ehuru det är Velazquez i reproduktion.

Slutligen möter ett liknande färgproblem i det stora självporträttet med röd tavla också signerat 1906. Anders Trulson står här framåtvänd med ena handen i byxfickan. Han kastar huvudet något bakåt och studerar spegelbilden på sitt både forskande och närsynta sätt genom glasögonen, vilka fånga en



Porträtt av
Johannes Paulsson.
1906. (160)



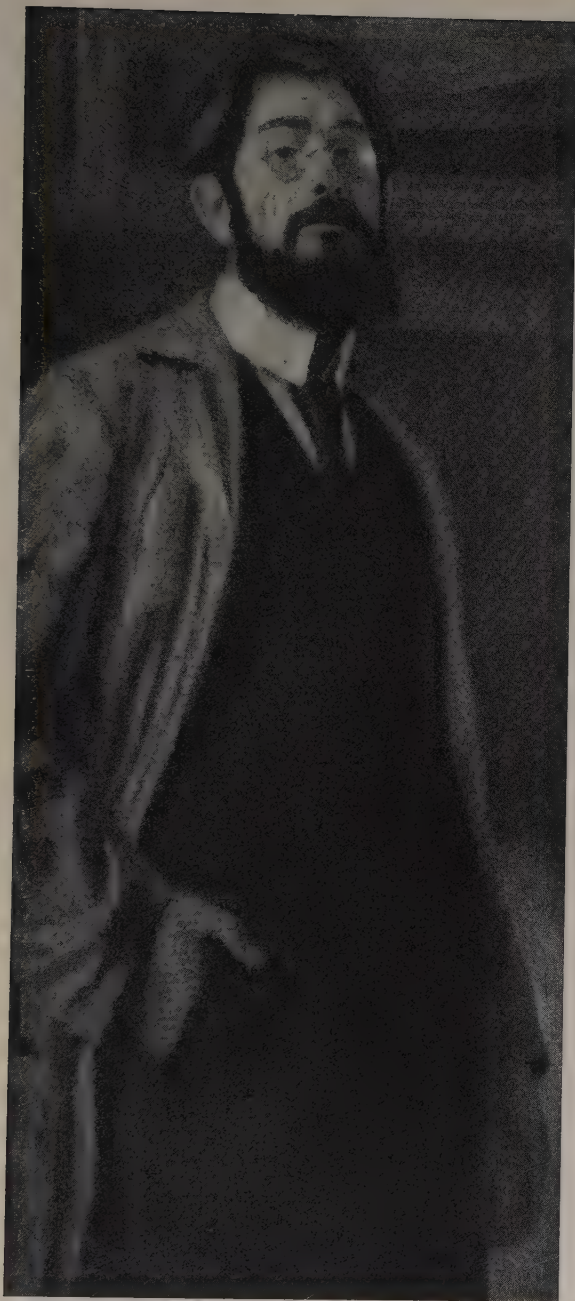
Stilleben. Målarutensilier. 1906.

(166)

ljusreflex. För första gången framträder det här fullt tydligt, i hur hög grad konstnären som mogen man fått moderns drag och hennes överlägset granskande blick. Evert Wrangel sammanför självporträttet med ett liknande från 1910 och utropar: »Hur väl igenkänner man icke, då man suttit för honom, hans eftertänksamma drag i observation och studium ... med den något närsynta blicken och den tänkande pannan».¹⁵ Men samtidigt intresserar självporträttet som färg. Porträttet är relativt mörkt, men det glöder. Bakom den mörka gestalten i den gulbruna rocken lyser golvet gulflammigt, ljusare än rocken. Ateljéväggen är röd och på den hänga tavlor i rödgyllene ramar. Bakom det svartgröna håret ser man ett landskap i rött och svart. Man skulle kunna tro, att det gällde ett van Goghlandskap, om man inte kunde vara nästan säker på, att det är ett Arildslandskap från 1904, som här i andrahandsåtergivandet visar fram mer av dynamisk rytm i färg och linje än vad Anders Trulson lät komma till uttryck, när han stod inför naturen och hade sitt naturalistiska samvete som hinder.

Redan denna jämförelse mellan landskapet på självporträttet och det troliga originallandskapet antyder skillnaden mellan Anders Trulsons måleri av 1904 och det av 1906. Men ännu bättre visar en jämförelse mellan hans självporträtt av 1902 och det av 1906, hur han utvecklats och i vilken riktning han utvecklats. Skillnaden ligger i första hand i hans större tekniska säkerhet och hans fördjupade karakteriseringsförmåga. Men därtill har han i självporträttet av 1906 övervunnit tidsschablonsens brundunkel från 1902 utan att ge upp dess värme. Han har blivit färgromantiker i stället för skymningsromantiker och förvandlat galleritonen till kolorism.

Utom de här behandlade målningarna finns det två grupper, som bära året 1906. Den ena omfattar resultaten av sommarens resa till Gardasjön, och till den återkommer jag senare. Den andra består av ett antal porträtt och stilleben, som genomförts i klart naturalistisk anda och i fullt dagsljus. Ett av dessa porträtt föreställer Tora Olsson, och hon berättar, att det var lång tid



Självporträtt med röd tavla. 1906.

(158)

mellan de första porträtten av henne och detta senare. Följaktligen bör det sista av porträtten tillhöra höstens arbetsperiod och icke vårens. Under sådana förhållanden är det naturligt att föra även de andra konstverken av mera naturalistisk hållning till hösten. Naturligtvis kan Anders Trulson ha arbetat i ljusdunkelartad riktning samtidigt som han i andra konstverk gått in för ett mera okomplicerat naturalistiskt måleri. Men den konstnärliga målsättningen i de två grupperna är dock så pass olika, att man gärna tänker sig utlandsresan som en skiljemur. Även om detta icke skulle vara fallet betecknar i varje fall ljusdunkelmålningarna från 1906 avslutningen på det skånska skedets strävanden, medan dagsljusmåleriet bör studeras i samband med det som mötte Anders Trulson ute i Europa.

SKÅNSKT LANDSKAPSMÅLERI

Medan Anders Trulson som porträttmålare redan under Tosterupstiden hade funnit den uttrycksform, som han utvecklade under åren i Lund, var han, när han slog sig ned i universitetsstaden, inte lika klar över sina syften som landskapsmålare. Han uppfattades och framträdde till en början huvudsakligen som figurmålare, och det finns inte ett enda bevarat landskap från de första Lundaåren. Han blev heller aldrig verklig landskapsmålare: det var stadsarkitekturen, stugan, klippan och trädet han skildrade, när han gick utanför figurmåleriet, och han försökte endast enstaka gånger fånga den vida slättutsikten. Han förblev alltså porträttmålare även i sitt landskapsmåleri. Men trots denna begränsning blev han snart uppfattad och uppskattad också som skildrare av skånsk natur, och vi ha sett, hur han framträdde på lagets höstutställningar med den ena motiverövringen efter den andra.

Naturligtvis hör Anders Trulsons landskapsmåleri och hans figurkonst samman på många sätt, och jag har stundom hänvisat från porträtten till landskapen liksom jag kommer att hänvisa från landskapen till figursakerna. Men det är likväl anmärkningsvärt, att skillnaden mellan de båda arbetsfälten är så stor som den verkligen är. Även i landskapen möta vi såväl sakligheten som drömmardraget, men av sakligheten blir mycket snart ett friluftsmåleri i dagsljus, och detta dagsljus segrar, åtminstone för en period, mycket tidigare i landskapsmåleriet än i porträttmåleriet. 1904 kommer den bruna vågen och sköljer över både landskap och porträtt, men 1905 glider linjerna isär igen, och den verkliga föreningen av porträttens ljusdunkelromantik och

landskapens friluftsstudium i dagsljus förberedes först under våren 1906 i de figurstudier och stilleben, om vilka jag redan talat, och förverkligas först under den första utlandsresan, sommaren 1906.

Denna skillnad hänger samman med att Anders Trulson i sitt landskapsmåleri delvis öste ur andra källor än i sitt porträttmåleri. Den danska gruppen av unga porträttmålare i galleriskymningens anda kunde inte ge honom några utgångspunkter, när han väl kom utanför ateljén. Ville han tolka skymningen, sådan den sänkte sig över Lund, eller solnedgångens varma ljus över stranden i Arild, gjorde han det i stället ur sina intryck av det svenska Konstnärsförbundet och Karl Nordström, tillsatta med Dachauintryck, förmedlade genom Ernst Norlind. Danskarna hjälpte honom i landskapsmåleriet däremot, när han ville föra upp färgen i dagsljuset. Då hade han nytta av Zahrtmanns färgmosaiker, och då kunde han knyta an till den soliga, breda naturalismen hos dennes elev Fritz Syberg. Liksom i porträttmåleriet vävs alltså svenskt och danskt samman i landskapsmåleriet, men det sker på annat sätt.

Genombrottsårens stadsbilder och landskap.

Stadsbilderna utgöra en första grupp i Anders Trulsons landskapsmålningar från Skåneskedet. I sin provins står han ganska ensam som skildrare av småstaden. Varken målarna eller poeterna hade upptäckt dess tjusning — de sökte helst landsbygdens stämningar, och förekommer staden, är den oftast en 80-talsstad, som mullrar på avstånd, eller en blånande symboliststad, vars detaljer försvinna i drömdunklet. Anders Trulson fick emellertid många efterföljare, som tog upp småstadsidyllen till behandling och verkligen lät den framträda som småstad trots ljusdunklet. Den förste var Thure Rydbeck, vilkens skildringar från Lund började omkring 1904.¹

Den första av Anders Trulsons stadsbilder bör ha varit den nu okända vårstämning från Lund, som måste ha målats, när



Från Mårtenstorget i Lund. Solsken. 1902.

(92)

Anders Trulson kom hem från Kristian Zahrtmann i april 1902, eftersom den utställdes på hösten hos Konstföreningen för södra Sverige. Den andra måste vara sommarutsikten över Kulturen, målad från ett fönster i Studenthemmet. Samma sommar drogs konstnären till Mårtenstorget, där de första torgbilderna kommo till, och när snön kom och träden inte längre skymde framför hans eget fönster, utförde han väl sin andra utsikt över Kulturen, en vinterbild med snö. Slutligen är utsikten mot Allhelgonakyrkan signerad 1903 och bör vara utförd tidigt på våren, och under årets lopp utfördes även de sista torgbilderna. De flesta dukarna äro årtalssignerade och den inbördes ordningen tämligen given; man kan endast tveka beträffande vinterutsikten över Kulturen. Eftersom den är en snöbild kan den antingen vara utförd tidigt under vårterminen eller sent på höstsidan. Under årets första månader var Anders Trul-



*J. Larsen: Motiv från Kerteminde. 1899.
Foto Kunsthistorisk Pladearkiv, Köpenhamn.*

son emellertid först i Löberöd, sedan i Köpenhamn, varifrån han återkom först långt efter snösmältningen. Detta talar för senhösten som den riktiga tillkomsttiden. Dateringen är viktig, ty det är därigenom det framgår, att det först är efter Danmarks-vistelsen, som stadsbilderna komma.

Redan sommarutsikten över Kulturen är en genuin Lundabild, som ger något väsentligt av tegeltakens och trädgårdstäppornas stad, men de första betydande stadsbilderna äro höstens studier från Mårtenstorget. Jag känner två sådana från 1902, båda visande utsikten mot sydväst med Schlyterska gården i fonden.

Vi ha förut i porträtten sett Anders Trulsons förmåga att bygga upp en figur och med Mårtenstorgsbilderna möta vi det-samma i landskapsmåleri. Anders Trulson står ute på torget mitt bland det han skall måla. Lugnt och säkert skär han ut och



Utsikt över Kulturen. Sommar. 1902.

(90)

bygger upp motivet. Tvärs över duken låter han de vita tält-taken dra sin horisontal. Ovanför ordnar han korsvirkeshusens, gavlarnas och takens system av trekantiga och fyrkantiga plan. Nedanför låter han folkvimlet kring bord och kärror breda ut sig, men han samlar sina figurer till grupper. Särskilt den mindre torgbilden (sid. 225) har han givit fasthet genom en samlad grupp av böjda gestalter kring vagnen, som står fritt mitt på torget.

Samtidigt som Anders Trulson på detta sätt komponerar motivet till ett fast helt, har han en obetvinglig lust att fylla det. Taken fylla ut hela partiet ovanför tälten så att de delvis skäras av vid ramkanten och så att endast en flik av himlen får plats. Och konstnären formligen njuter av de många människorna bland grönsakerna därinunder. Man ser hur han glatt sig åt bondkvinnorna i sina schaletter, kjolar och schalar i olika



J. Rohde: Vinterafton i Ribe. 1892.

Kunstmuseet, Köpenhamn.

färger, åt professorsfruarna i sina korta svarta caper, åt de yngre kunderna med åtsnörpt klockkjol, parasoll och stor vajande hatt och åt morötterna, blomkålshuvudena och allt det andra på bänkar och bord. Tyvärr finns det ingen personförteckning över detta figurstaffage. Louis Nilsson förekommer i centrum på den större bilden och professorkan Ljunggren med två tvillingdöttrar, som av kompositionsskäl gjorts olika långa, köper potatis till höger om honom. Till och med torggummorna och kuskarna lära ha kunnat namngivas.²

I färg äro båda bilderna likartade med sin skala av varmt rött och violett, tillsatt med gult, grönt och blått. Den mindre målningen spelar med solsken och friska färger, och är distinkt, till och med hård, i teckningen. Den andra, något större, ger en molndag utan skuggor och är mjukare i valörerna. Frånsett



Från Mårtenstorget i Lund. Gråväder. 1902.

(91)

vissa detaljer kan måleriet inte kallas impressionistiskt, men det är livligt, och tälttaken behövs för att hålla samman kompositionen. Fondarkitekturen är torrare målad, men i figurstaffaget har penseln flugit fram över duken; hastigt, smidigt och utan tvekan ha de röda, blå och gröna klickarna satts in på sina platser. Och om mötet mellan bondkvinnan med korgen och den vitklädda stadsdamen till höger på den mindre bilden eller om barngruppen till vänster på samma duk har man verkligen rätt att använda termen impressionism.

Detta torg- och marknadsliv utgjorde, som jag i ett tidigare sammanhang poängterat, ett klassiskt lundensiskt tema; Anders Trulson kan mycket väl ha sett t. ex. Johan Knutssons litografier från 1830-talets Stortorg, när han målade sitt Mårtenstorg. Men mera påfallande är sambandet med dansk konst.



K. Nordström: *Vinterafton vid Roslagstull*. 1897—1900.

Göteborgs museum.

Det är en dansk tradition från genremåleriets dagar, som lever upp i dessa livliga och figurrika scener; icke minst i den mindre, soligare och mera hårt tecknade torgbilden tänker man på den danska Høyenismens småfiguriga folklivsskildringar. Detta danska arv förvaltades under Anders Trulsons tid bland annat av Johan Rohde och Johannes Larsen: som jag redan tidigare antytt har särskilt Johan Rohde kunnat lära Anders Trulson att avlocka den idylliska småstaden dess blida solsken, och Johannes Larsen är den, som kan ha klarlagt för honom skönheten hos ett gammalt buktande och sargat tegeltak. Själva färghållningen är också dansk. Det violetta och gula, kompletterat med mosaikstänk av grönt och blått, är Zahrtmannskolans, kanske tillsatt med något av värmen från »Kökspigan». Skildringen av murar och stenläggning i tättagda streck av gult, violett, rött och grått för också tanken till Kristian Zahrtmann. Torgbilderna ha också i Anders Trulsons egen produktion sin förankring i



Utsikt över Kulturen. Vinter. 1902.

(94)

måleriet från tiden kring den första Zahrtmannvistelsen. Han har utfört stadsbilder en gång förut, nämligen i Ystad 1898; det var inför dem som motivet kom mig att nämna Johan Rohde. Färghållningen och teckningen i torgbilderna leder emellertid ännu mera direkt tillbaka till det distinkta porträttet av Ester Steen, till sommarkvällsutsikten över morföräldrarnas trädgård och till Herman Österlunds vårvinterlandskap, alla från omkring 1900. Allt vad som här fanns av distinkt friskt ljusstudium och sprittande färgglädje lever upp igen i Mårtens-torget's folkvimmel efter den förnyade vistelsen hos Kristian Zahrtmann.

I dessa första stadsbilder hade Anders Trulson alltså trots färgskalans värme övervunnit den nerskuggade stämningseffekten från de samtida porträtten. Men när hösten och vintern kom och med dem de långa kvällarna, smög sig skymningsstämningarna in också över Lunds stadsbild. Det var nu Anders

Trulson målade först sin andra utsikt över Kulturen, denna gång i snö, och sedan utsikten från lanterninen vid Petri kyrkogata (sid. 231 och 235).

Den första av dessa två utsikter var ett avsked till bostaden vid Adelgatan. Konstnären har stått vid sitt fönster och sett snön ligga violett kring de mattröda småhusen med sina tegeltak, träden stå fuktigt svartgröna och solen lägga ett eldskimmer mellan de gråvioletta molnbankarna kring domkyrkotornen. Färgskalan är torgbildernas med gult, rött och violett, särskilt mycket av det senare, och uppfattningen av motivet är den danska — med hela kärleken till småhus och tegeltak. Men samtidigt har man här, när det gäller en skymningsstämning i snö, en känsla av Karl Nordström; det rödvioletta och det gula stämmer väl samman med hans vinterbilder från utkanterna av Stockholm. Jämte det danska får konstnären alltså i sin skildring av vinterskymningens Lund in det svenska; i hans stadsbild förenas Köpenhamn och Stockholm. Men detta sker utan att den lundensiska tonen uppges. Vinterbilden från Kulturen är ånyo en av de målningar, till vilka en samtidig lundensare, Gustaf Hellström, kan sägas ha skrivit texten. De ha båda sett samma motiv i samma perspektiv uppifrån, vid samma årstid och i likartad belysning. Det är Stellan Petréus, som ser ut genom sitt fönster i studenthemmet: »Under honom lågo trädgårdarna och de små envåningshusen vita i den nattfallna, ulliga snön. Längst bort över Lundagårds kala kronor stego domkyrkans grå torn i den grå luften likt två spetsiga alptoppar med snö på hjässorna. Han öppnade fönstret och andades in den kalla, tunga luften. Snön låg mjuk och otrampad i trädgårdarna under svarta, fuktglänsande stammar. Nu såg han, hur det droppade i tö från grenarna: det blev djupa stickspår i den vita, lösa bädden. Allt var ljudlöshet, stillhet.»³

I lanterninen vid Petri kyrkogata kom Anders Trulson ännu högre upp och såg ännu mer av det Lund, som han älskade; man kan fråga sig, om han inte valde bostaden helt enkelt för att måla »Utsikt från mitt fönster». Utsikten domineras av det

gamla korsvirkeshusets branta röda tegeltak i förgrunden, vars tegelpannor också här studerats med dansk omsorg och smälts samman till en mjuktonig målerisk helhet. Den höga blickpunkten och den starkt stigande terrängen har gjort det möjligt för konstnären att därovanför få in hela det stora kvarteret mellan Petri kyrkogata och Allhelgonakyrkan. Huskuberna stapla upp sig kring det stora kala trädet i centrum med dess dekorativt utbredda krona i silhuett mot himlen. Mellan husen ser man ner över trädgårdarnas buskage. I bakgrunden fångar Allhelgonakyrkans spetsiga spira upp takens snedlinjer i ett avslutande utropstecken.

Färgskalan är också i denna duk den välkända med det varmt rödtoniga, som drar över mot violett å ena sidan, mot gult å andra. Föredraget är mjukt och den fuktiga vårdagern har tolkats med oemotståndlig lyrisk inlevelse. Liksom utsikten över Kulturen står målningen på ett intressant sätt mitt emellan det danska och det svenska. Kompositionen påminner frappant om Vilhelm Hammershøis »Fra Kronborg», där man just finner ett brant snedställt hustak i förgrunden och ett torn som samlande vertikal mot himlen. Å andra sidan för de brunröda brandgavlarna, den dekorativt utbredda trädkronan och skymningsstämningen även här i någon mån i minnet Karl Nordströms »Vinterafton vid Roslagstull» i Göteborgs museum. Men trots detta är också denna Anders Trulsons stadsutsikt personlig både som upplevelse och som måleri. Den äger varken Hammershøis avmätta färghållning eller Karl Nordströms vintrigt svenska kärvhet. Greppet på motivet med det gamla fula tegeltaket, den speciella föreningen av pittoreska hus, trädgårdstäppor, vårluft och meditation, den varma tonen, det livliga föredraget — allt detta är Anders Trulson och Anders Trulsons Lund.

Efter dessa vinter- och vårstämningar utförde Anders Trulson det andra knippet bilder från Mårtenstorget. Jag känner tre likartade sådana, av vilka en är daterad 1903. En annan, som jag icke sett i original, är försedd med ett monogram samt egendomligt nog årtalet 1894. Tavlan, som nu finnes i Bern, var



*V. Hammershøi: Från Kronborg. 1897.
Foto Kunsthistorisk Pladearkiv, Köpenhamn.*

med på Anders Trulsons minnesutställning 1911 och såldes då till den familj, inom vilken den ännu finns. I Malmö musei bibliotek finnes en katalog från utställningen, i vilken vid tavlan antecknats just året 1894 med ett frågetecken; den egendommiga dateringen fanns alltså redan då. Emellertid äro samtliga tre dukar till och med i figurstaffagets gruppering så likartade, att de med nödvändighet måste tillhöra en och samma arbetsperiod.⁴

Anders Trulson ser i samtliga dessa varianter av temat Mårtenstorget mot Svartbrödraklostret. Liksom i 1902 års bilder låter han tälttaken skilja det nedre partiet med sina figurer från det övre arkitekturpartiet. Men samtidigt konstatera vi lätt de avsevärda skillnaderna mellan 1902 och 1903 års torgstudier. För det första är det på alla tre bilderna gråmulet, och den



Utsikt från mitt fönster. 1903.

(97)

gamla tonaliteten har fått vika för en ny, mera grå, om än med inslag av rött, gult och tämligen mycket grönt. Galleritonen har fått lämna plats för ett naturalistiskt valörspel, och Anders Trulsson har tagit ett viktigt steg i frigörelsen av sin färg. För det andra har uppfattningen av figurstaffaget genomgått en klar utveckling. Föredraget är bredare och mera impressionistiskt, i stället för figurer blir det ibland bara färgklickar av blått och rött, palettkniven har här och där använts för färg-

påläggningen, själva figurerna äro rörigare, Anders Trulson går djärvare på dem och excellerar i att låta ramkanten skära av dem. Det förefaller som om något av impressionismens figurkonst, dess sätt att klippa ut motivet, föresvävat den skånske målaren. Å ena sidan kunde han — som vi ofta sett — lagra en konstupplevelse, tills han fann den natur, inför vilken han kunde kontrollera den. Å andra sidan studerade han gärna, när han prövat sina krafter på ett motiv, hur andra löst liknande uppgifter. Efter de första torgbilderna har han med andra ord i reproduktion eller original sökt upp franskt måleri från och med Manet och utomfranska återspeglings härav. Den lille springande, helt blå pojken på en av 1903 års torgbilder är en mycket typisk impressionistfigur, och sättet att låta ramkanten skära av figurerna, såsom det skett i förgrunden på samma duk, är likaledes karakteristiskt för impressionistisk folklivsskildring. Erik Henningsens »Vagtparaden» i Kunstmuseet i Köpenhamn är ett skolexempel på denna kompositionsteknik — den hastigt förbiglidande musikkåren med sitt följe av unga köpenhamnare är fångad som ett ögonblicksfoto i närbild, och kompositionen har knästyckets eller midjebildens karaktär. Ett annat känt nordiskt exempel på denna franska klippteknik är Christian Kroghs »Albertine»; Anders Trulsons grupp med borgarfrun förmanande ett barn vid ramkanten på en av torgbilderna har alltid — även genom figurernas hållning — påmint mig om de två mittfigurerna i Kroghs komposition — men här kan det givetvis röra sig om tillfälligheter.

Mycket av det nya i Anders Trulsons måleri, som kommer till uttryck i dessa sista torgbilder, återfinner man i Värpinge-studierna från samma vår. Titeln »Motiv från Värpinge» använde Anders Trulson aldrig själv, utan det var först vid minnesutställningen 1911, som denna beteckning började användas. Själv föredrog han sådana namn som »Gamla hus» eller »Eftermiddagssol» — hans målningar äro också antingen porträtt av stugor eller belysningsstudier. Ett av motiven har kunnat



Torgscen från Lund. Omkring 1903.

(III)

identifieras som Källby bro, och i ett annat fall har Anders Trulson själv uppgivit till ägaren, att motivet var från Källby — de två byarna ligga ju endast ett par kilometer från varandra. I andra fall har konstnären begivit sig över Höjeå och in i Trollebergsparken. Flertalet studier, »Värpingebäcken», »Värpingegård», de olika varianterna av »Aftonsol», »Päronträdet på backen» och »När fruktträden blommar», ha kunnat konstateras vara utförda i själva Värpinge, även om motivet nu förändrats. I andra fall är det omöjligt att nu bestämma exakt var konstnären stått, men samtliga målningar som kunna ifrågakomma, förmedla så starkt just Värpingebyns karaktär med dess speciella kuperade terräng och dess husgytter, att man lugnt kan godtaga minnesutställningens platsbestämningar. Ur konstnärlig synpunkt spelar det mindre roll, om någon stuga skulle vara från annat håll, men det kan dock vara av vikt att påpeka, att det är ett bildknippe från så gott som uteslutande två små men väl utnyttjade byar, som gjort Anders Trulson till skånsk



G. Rydberg: Skånskt landskap. 1903.

Göteborgs museum.

landscapsmålare. Fann han ett motiv som passade honom, använde han det också, tills han pressat ur det allt vad det hade att ge.⁵

I och med att Anders Trulson med dessa studier ger sig ut på den skånska landsbygden blir han tvungen att ta ställning till den skånske föregångaren, Gustaf Rydberg. Som tidigare påpekats, kan han ha sett honom särskilt år 1901 på Heimdallutställningen, där han även kunnat studera en del av den gamle mästarens skisser.

Anders Trulson har också mycket gemensamt med Gustaf Rydberg, sådan denne framträder i sina mest omedelbara studier: respekten för och kärleken till de små vardagliga och fula tingen: den rappade envåningslängan dignande under sitt mossgröna tak, gårdsplanens bråte, dynghögen utanför ladugården, hjulspåren på den sörjiga vägen, de stubbade pilarna. Också i ton och teknik kan Anders Trulson komma nära Gustaf Rydberg som i den ljusa, finpensliga, något torra studien från Källbybron.

Men i regel tog Anders Trulson ut realismen med en annan kraft än den förfinade Gustaf Rydberg. Vi möter hos honom,



Motiv från Värpinge. Omkring 1903.

(100)

när han står inför de skånska stugorna, precis detsamma, som vi mött hos honom i aktstudierna och i självporträtten, som vi anat i torgbilderna och förstått, när vi sett honom studera ett tegeltaks spruckna tegelpannor: hans lust att gå fulheten in på livet, tills han tvärs genom den nått dess koloristiska skönhet. I Värpingemotiven går han nära inpå de små husen, så att tak och trädkronor skäras av av bildkanten — samma impressionistteknik som i stadsbilderna — och sedan målar han, efterhand med allt bredare och mera inspirerad touche, dagarspelet över det lilla utsnitt, som han har framför sig. Han målar den skrovliga kalkrappade fasaden i sol med intensiva blå skuggränder från trädstammarna, eller i eftermiddagsdunkel, när det vita drar över mot grönt; det bruna halmtaket, som går över mot violett; buskarna på gården med gula solfläckar i grönskan, ån med speglingarna; utblicken mot slättens vita solsken, dess brunvioletta mylla eller dess klart ljusgröna sådd; en flik av den blå himlen, mot eftermiddagen stämd i rosa vid horisonten. Han arbetar kanske till en början för att briljera med allt vad han nu kan och vet om färg, och han markerar gärna de blå skuggorna. Men efterhand tar arbetet för dess



J. Paulsen: Från byn Rye. 1886.

Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.

egen skull honom helt, och då kommer den varmare och saftigare ton, det bredare föredrag, den karakteristiska lite kantiga förenkling och den kraftigare touche, som finns i varianterna av »Vårafton, studie», i »Gamla hus från Källby» eller i »Värpingebäcken», och som avgjort skiljer hans måleri från Gustaf Rydbergs. Tänka vi fram även mot målningarna från våren 1904, kunna vi därtill som ett nytt drag lägga ett friskt, nästan hårt glittrande blått, som ännu mindre stämmer med Gustaf Rydberg.

Liksom torgbilderna ha dessa Anders Trulsons Värpingestudier i hans eget måleri sina närmaste föregångare i de impressionistiska studierna från tiden omkring den första Zahrtmannvistelsen, landskapet med den blå skuggan på trädgårdsmästarens vitrappade envåningslänga i Tosterup eller den friska vårvinterbilden i Herman Österlunds ägo. Detta innebär i sin tur, att man snarare bör söka efter danska än svenska och skånska



Värpingebäcken. 1903.

(101)

paralleller till dem. Genom sin mättnad i valörspelet och sin inte överdrivna men ofrånkomliga gullighet i tonen stå de särskilt nära Julius Paulsens måleri, sådant detta framträder i ett stort antal landskap med halmtäckta gårdar på slätten — främst »Fra Rye By» i Hirschsprungs museum i Köpenhamn. Efterhand som Anders Trulson blir allt bredare och brutalare — och jag tänker då även på studier från 1904 och 1905 — räcker det emellertid icke med denna hänvisning; man måste söka vidare i riktning mot Fritz Syberg. Visserligen framträdde denna konstnär icke med sådant måleri just under de år, då Anders Trulson målade sina Värpingemotiv, men han hade gjort det tidigare. Hans fyenska bondgårdar från 80-talets senare del och 90-talets början äger mycket av den saftighet, som återkommer i Anders Trulsons Värpingemotiv. Jag nämner efter reproduktioner »Interiør fra en Svinegaard» från 1885, »Høstbillede» från 1890, »Novembersol» från 1890—91, »Stien til

Svanninge» från 1892, möjligen »En fyensk Bondegaard» från 1895. Fritz Syberg skulle i sitt betydligt senare måleri i större format och med ännu bredare pensel fullfölja sin uppgift som den danska bördighetens målare; men redan om den äldsta av dessa nu uppräknade målningar säger Poul Uttenreitter: »Det ny og frapperende ved det laa netop i selve Malerhumøret, hvor-med Indtrykket af Lys og Virkelighed var fastholdt. Maleren har staaet over for sit Motiv med Solen i Ryggen. Et Spil af Greneskygger fylder Forgrunden og leger henover Gavlen af en Gaard og Udhusets Straatag under den lysfyldte Himmel, mens Solskinnet veksler med Skyggerne over den hvidkalkede Gavl og Længe og i skarpe Glimt tænder de lyserøde Svinekroppe og Halmen.»⁶ Skildringen skulle nästan i alla delar kunna gälla något av Anders Trulsons Värpingemotiv. Han har visserligen inte målat några grisar — ty i motsats till Gustaf Rydberg behövde han varken grisar eller hemlighus för att markera sin realistiska inställning. Men i Värpinge har hans ögon öppnats för det sköna i den feta glänsande myllan kring stugan och den fuktmättade luften däröver, och här blev han en skånsk bondmålare i släkt med bondemålaren från Fyen.

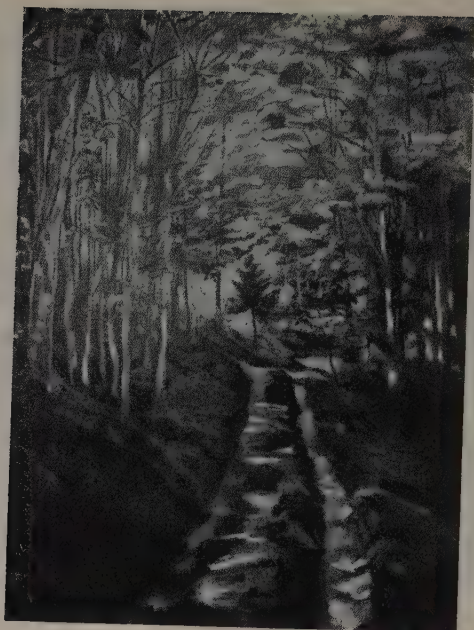
Det finns bland vårens dukar två parkinteriörer, som låter oss följa Anders Trulson ännu ett steg på denna nya linje och som samtidigt ger oss anledning att ytterligare accentuera sambandet med Fritz Syberg. Han beger sig en solskensdag ända in under träden i Trollebergsparken och målar de stora kantiga solfläckarna, som bildas på den gula trädgårdsgången, de mörkbruna trädstammarna och karpdammens vatten, som samtidigt speglar en bit av den gula slottsfasaden, och ett stycke av den blå himlen däröver. I en betydligt djärvare skiss, »Solfläckar i skogen», tar han upp ett liknande tema: smala mörka stammar under ett lövvalv, en bäck, som i små vattenfall kastar sig fram mellan vallarna av brunt fjolårslöv, en kaskad av vita och gula solfläckar på vatten, mark och grönska, glimtar av en blå himmel mellan stammar och lövverk. Skogsinteriören var ett klassiskt tema inom skånsk konst, och till Anders Trulsons närmaste



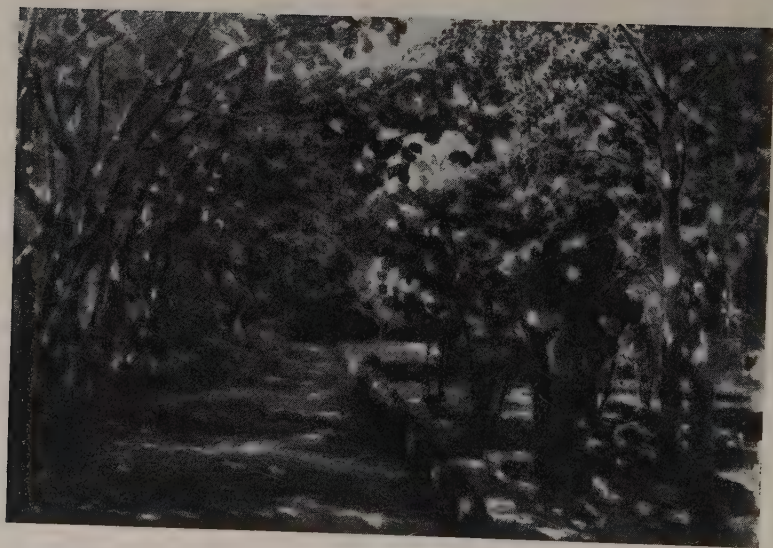
Motiv från Värpinge. 1903.

(102)

vänner hörde Herman Österlund. Men detta måleri, i vilket Anders Trulson upplever solfläckarna på ett fullt ut impressionistiskt sätt, saknar motsvarigheter hos såväl denne som andra skånska målare. Skissen framgår logiskt som ett slutresultat av den utveckling vi följt i torgbilder och Värpingelandskap. Men samtidigt ligger också här parallellen med Fritz Syberg nära till hands. Denne utförde vid 90-talets mitt en rad »Havebilleder», i regel med något mera blått i än vad Anders Trulson har i sina skogsinteriörer, men närbesläktade vad motivuppfattningen och stilviljan beträffar. Just här är emellertid dessutom en av de springande punkter, där man gärna vill söka sig ännu längre ut för att fånga ursprunget; det går ofta lättast inför en renodlad skiss. Man kommer, om man gör en sådan undersökning, givetvis tillbaka till fransmännen och Monet, men tyngden, den grova kantigheten, gör att man mera tänker på de tyska impressionisterna. »Karpdammen» bör sammanställas med Max Liebermanns måleri och »Solfläckar i skogen» med Wilhelm Trübners. Tack vare sina danska studier, sannolikt också tack vare tyskt måleri,

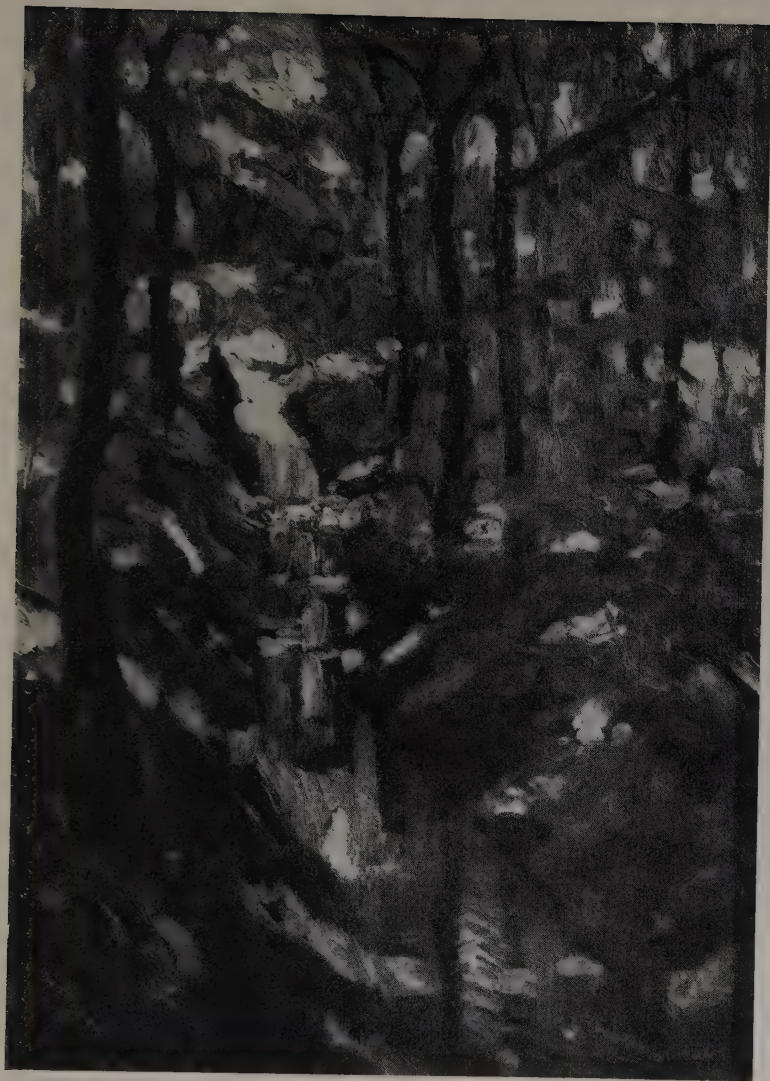


*W. Trübner: Skogsväg. 1902.
Sammlung Pickenpack, Hamburg.*



F. Syberg: I trädgården. 1894.

I dansk privatägo.



Solfläckar i skogen. 1903.

(107)

som han kan ha sett på utställningar, står Anders Trulson här klart på den tyska impressionismens linje.

Anders Trulsons landskapsimpressionism under Lundaskedet kulminerar i dessa gulfläckiga park- och skogsinteriörer. Till gruppen sluter sig vidare ett par odaterade motiv från någon resa till Falsterbo samt ett par slättlandskap av mera allmänt skånsk karaktär. Vidare följde som en logisk konsekvens av Värpingevåren den Tosterupssommar, under vilken Anders Trulson som landskapsmålare återupplevde sin hembygds miljö. Intresset för ljusspelet framträder starkt i den viktigaste målningen från denna sommar: interiören med modern. Men dessutom finns från denna sommar i behåll ett stort landskap, »Nybroåns utlopp», i vilket konstnären tagit upp sitt gamla Munchmotiv i mera naturalistisk anda än då han drog upp dess konturer en gång under den danska akademitiden. Vidare hör till sommarens skörd ett molnlandskap med titeln »Gråväder» — ett stycke slätt under hög himmel, luddig i föredraget och med den varmgyllene tonen över sig.

Dessa studier från 1903, kompletterade med enstaka andra från 1904 och 1905, utgöra Anders Trulsons insats som skånsk landskapsmålare. Han upptäckte i dem knappast slätten. Men han fann det, som efterhand uppfattades som den skånska myllans bördighet: det nya i hans måleri ligger i det breda föredraget, den tunga kantigheten och den saftigt gyllene tonen. Naturligtvis hade också kamraterna målat stugor på likartat sätt. Men Anders Trulson var den, som envetnast gick på motivet, som ihålligast framhävde hur karakteristiskt det var och som kraftigast och tidigast tog ut den germanska brutaliteten i skildringen av stuga och jord. Han hade varit med om att föra ned det skånska måleriet i kvälldunkel, nu blev han en av de första, som försökte lyfta det därur. Därför blev det, trots den starka begränsningen i Anders Trulsons landskapsmåleri, i viss mån han, som gav formeln för den kommande uppfattningen av det feta Skåne. Tora Vega Holmström har berättat, hur de unga gladdes över dessa friska, omedelbara studier, som lyste



Interiör.
1903. (96)

på utställningsväggarna. Yngve von Schridten karakteriserade dem 1903 som »ett stycke verklighet, präglad af fast och säker realism», och Paul Rosenius fortsatte 1904: »Ett par af hans små bondgårdar äro gjorda med all den kraft och saft, hvar öfver han förfogar, där är en friskhet och trygghet, som på ett synnerligen öfvertygande sätt verkar skånskt bondland» — båda citaten äro ur recensioner, som jag i större utdrag tidigare citerat. De skånska målarna slöto också alltmer upp kring stugmotiven. Värpinge växte både som motiv och som färg. Särskilt Justus Lundegård och Per Gummeson började med iver måla skånska bondgårdar, tagna i närbild, så att taket skars av och endast en flik av himlen kom med, och genomförda med Anders Trulsons bredd. I båda fallen är det naturligt, att konstnärerna kommit fram till både motivet och målningssättet, men att det



P. Gammezon: Gårdsinterior, 1909.

Malmö museum.



J. Lundegård: Sommarafton, Vik. 1910.

Malmö museum.



Gårdsinteriör. 1904.

(126)

så snabbt blev genuin tradition inom Skånska konstnärslaget måste icke minst vara Anders Trulsons förtjänst. Liksom han vandrade Skånes målare med en känsla av glad trygghet ut ur skymningen och funno var sitt stycke solbelyst skånsk jord. Och diktarna gjorde på samma sätt. Anders Österling fann just under dessa år sin väg hem och publicerade 1905 i Konstnärslagets »Från Skånebygd» en av sina första dikter om »Slätten»:

»Hvar tid som kommer ymnigt sår
på godt och ondt sin säd,
blott du är lik dig år från år
med doft och tysta träd.

Ett stycke jord på denna jord,
bland alla namn ett namn —
det stillnar öfver strida ord,
lång längtan ser sin famn.»

Det bruna året.

På 1903 års impressioniststudier följer i Anders Trulsons konst en ny fas av huvudsakligen figurmåleri, i vilket han gör ett nytt försök att komma igenom den bruntonighet, som här alltjämt utgör hans stora problem. Men denna våg av Lenbach och Rembrandt, vilken fullkomligt behärskar 1904 års akt- och porträttmåleri är så stark, att den griper över även i 1904 års landskapsskildring, ja, den spåras till och med något tidigare där än i porträttmåleriet. Det första tecknet möter redan hösten 1903. På Konstföreningens för södra Sverige utställning visade Anders Trulson då bland annat landskapet »Gråväder» från sommarens Tosterupsvistelse, och det inköptes av konstnären Sven Walberg. Men när denne vid utställningens slut avhämtade landskapet, såg det inte ut på samma sätt, som när han köpte det: Anders Trulson hade förvandlat den tämligen luftiga himlen genom att över den draga en tung ridå av bruntoniga, ulliga moln. Åskådligare kan icke den omsvängning i Anders Trulsons måleri, som nu inträder, exemplifieras. Den första impressionistvågen har slagit över, och konstnären står ånyo mitt i en period av molnromantik och stämningsdrömmeri.

De första exemplen på 1904 års bruna period i landskapsmåleri ge utsikterna från den nya ateljén vid Clemenstorget, målade tidigt år 1904, medan snön ännu låg kvar utanför fönstret. Motivets konstnärliga medelpunkt är korsningen Sankt Petri kyrkogata—Bytaregatan, mot vilken alla hjulspåren och stigarna över Clemenstorget löpa samman. Därbakom ser man ut över stadens gulgröna och gulröda husgavlar och snötäckta tak. Till vänster trappar det halvfärdiga bygget på Clemenstorgets östra sida upp sig i gula kuber, balanserade av en fabriksskorsten, vilken sticker upp till höger. I fonden tecknar sig domkyrkotornen i den grå snöluften. I färg är kompositionen besläktad med »Utsikt från mitt fönster» från 1903, men luften är full av snö, tekniken är luddig och småfläckig, tonen brunare, särskilt i varianten i breddformat. Clemenstorgs-



Vinterbild från Lund. 1904.

(121)

utsikterna utgöra Anders Trulsons fjärde lundensiska motivtema, och de ge Lund från en ny sida. Men framför allt förebåda de sommarens brunmåleri i Arild.

Liksom Anders Trulson, när han kom till Värpinge, hade haft att ta ställning till Gustaf Rydbergs sätt att måla den skånska gården, hade han, när han slog sig ned i Arild, att ta ställning till de uppfattningar av motiven där, som sedan länge utbildats. Han kom till Skånekonstens Grez — och för övrigt inte bara Skånekonstens. Här vimlade det sedan länge av konstnärer, man kivades om modeller och motiv, och varje tid och varje konstnärsgrupp hade allt efter sitt kynne valt ut något av det lilla idylliska fiskeläget, som låg där med sina stugor, sin strandremsa, sin hamn och sin grönska innanför Skäldervikens blå vatten i skydd av Kullens mäktiga klippa. Kullen och Arild hade under tidernas lopp fått vara dansk empire, svensk romantik och düsseldorfsk genre. Allt detta tillhörde det förgångna. Men alltjämt var det bland annat fransk friluftsidyll och lyriskt tyskt



G. Rydberg: Strandhagen, Arilds läge. 1909.

Malmö museum.

90-tal. Gustaf Rydbergs Arild med milt ljus över strandängar och hamn — det är den franska impressionismens Arild i dess försiktigare och sprödare fattning. Justus Lundegårds Arild i hamn- och skogsmotiven från 90-talet — det är samma franska bygd men skildrad med större bredd. Men just i Justus Lundegårds måleri kan man följa, hur detta franska Arild börjar skifta nationalitet. För det första är det just i Arildsmotiv, som man bäst följer, hur Justus Lundegårds grönska blir tyngre, hur allt mer av brunt smyger sig in i lövverket och hur hans färghållning börjar bli brokigare — den franska impressionismen börjar bli germansk impressionism. Och samtidigt börjar Kullen med det blå vattnet utanför alltmer framträda som ett neapolitanskt klipplandskap med en golf framför, sådant som en tysk Böcklin-efterföljare skulle ha målat det. Vi ha i vår skildring av det svenska 90-talet mött Italiafarare, vilka upplevt Italien i Böck-



Fiskargummor, Arild. 1904.

(132)

lins anda, och detta idealiserade Italien var vid 1900-talets början europeiskt allmängods. Vi ha också mött detta Italien omsatt i nordisk natur — Richard Berghs »Vision» av Visby, prins Eugens Hagatriptyk. Jag vet inte, när »Arilds pinjer» och »Italienska vägen» på Kullen fingo sina namn, inte ens om det är målare eller turister i allmänhet som givit dessa namn, men de bli i vilket fall som helst berättigade vid sekelskiftet, när Kullen målas italienskt av Justus Lundegård. Dock gäller detta främst motivuppfattningen och färghållningen med dess myckna blå; sin impressionistiska grundkaraktär behöll Justus Lundegårds måleri alltid.

Anders Trulson i Arild ställde sig till en början en garde inte bara mot Gustaf Rydberg utan också mot det tyska turistmåleriet. Hans utgångspunkter blevo i stället hans egen Värpinge-impressionism och hans eget brunmåleri från vintern och våren.

Ett av Anders Trulsons motiv från den första Arildssommaren är Arilds pinjer, de vinddrivna träden i silhuett mot himlen med Kullens blåviolettera kontur i fjärran. Duken bär på baksidan en etikett med namnet »Aftonstämning» och torde därför vara identisk med den »Aftonstämning. Motiv från Kullen», som utställdes hösten 1904 på Skånska konstnärslagets utställning — dateringen är därigenom fixerad. I Anders Trulsons produktion är detta den duk, i vilken han kommer närmast Justus Lundegård.

I hamnmotiven träder Anders Trulsons personliga motivsyn klarare i dagen. Han tycks inte under den första Arildssommaren ha upptäckt själva havet, men han upptäckte hamnen. Liksom Arild i övrigt hade denna hamn alltsedan Olof Krumlindes, Carl Skånbergs och Gustaf Rydbergs tid uppfattats som ett stycke franskt valörmåleri med rika skiftningar i vattnet, och även Justus Lundegård hade sett den på likartat sätt. För Anders Trulson blev hamnen något annat. Han utförde en stor, årtals-signerad akvarell och en likartad odaterad oljeskiss. I dessa studier har han gått tätt in på de stora båtarna, som ligga uppdragna på stranden, och målat dem nästan underifrån på samma inträngande sätt som förut Värpingestugorna. Sannolikt utförde han detta år också den odaterade hamnbild, i vilken han på ett liknande närgånget sätt klippt ut en bit av kajen med dess grova pålar och dess Zahrtmannska stenläggning och kapat masterna och seglen på båtarna intill för att komma lite närmare deras skrov.

På ett liknande sätt söker sig Anders Trulsons målarkynne uttryck, när han målar gumorna, som stå och prata framför de till tork upphängda fiskenäten vid »Steilabacken». Han har här utfört en till 1904 daterad kolteckning med akvarellfärg samt en odaterad oljemålning. I kolteckningen framträder ett rytmiskt drag, till vilket jag senare skall återkomma; i oljemålningen lägger man i första hand märke till det breda och rätt grova terrängstudiet och det tungt mustiga i själva måleriet, som går över mot grått och brunt. Också fiskenäten vid Skånes kuster hade hitintills uppfattats franskt — alltså som fina spin-



Arilds hamn. Akvarell 1904.

(339)

delvävar, genom vilka ett diskret solljus kunde sila; sin höjdpunkt nådde detta luftiga fisknätsmåleri först med Gustaf Rydbergs »Strandhagen, Arilds läge» från år 1909. Anders Trulson lade, helt i linje med sitt eget sätt att se och måla, grunden till en annan uppfattning av motivet: den, enligt vilken fiskenäten utgöra en ogenomskinlig grå och brun massa, som slår i stora tunga vågor för vinden. (Sid. 252—253.)

Framför allt fann emellertid Anders Trulson ännu en annan motivkrets i 1904 års Arild: marken och klipporna. I olja och kol målade och tecknade han den sluttande skrovliga terrängen ner mot stranden, än brunbränd av solen, än saftigt grön, än grå och bar, och de i den insprängda klippblocken, kantiga och kubiska, med sprickor och revor för skuggorna, än grå, än röda, än blå, än violetta. Eller också målade han själva Kullen, där dess klippspetsar tornade upp sig som en fantasiarkitektur ovanför vattenlinjen. Huvudnumret bland dessa terrängstudier är »Aftonsol. Kustparti från norra Skåne», som stod först bland Arildsmotiven i höstens katalog från lagets utställning. Det är

en utsikt från Arild österut över sluttningen ner mot Skälderviken, av vilken en blå flik syns till vänster. Varmt eftermiddagssolsken faller in från höger, och skuggorna bli långa i den begynnande skymningen. Mitt i bilden ligger en skrovlig, gul och röd klippa med svartblå skuggor i skrevorna, och den bryter sig fram ur sluttningens gröna, gula, rödbruna och röda fläckar. Föredraget är brett och måleriet grovt.

Även här möta vi Värpingemotivens impressionism, med bred kraft uttagen ur ett nytt och annorlunda motiv. Samtidigt känna vi igen både den bruntonighet och den kantiga brutalitet, som vi ovan mött i Anders Trulsons porträtt- och aktmåleri från detta år. Den tillknycklade klippan med sina hack och sår är friluftsmåleriets motsvarighet till Bathseba-akternas draperi, slängt upp på en stol, så att det tunga stoffet brutits i mosaik-kuber. Men dessutom måste Anders Trulson när han stod inför Arilds klippnatur, ha haft ytterligare en betydande och stark inspirationskälla — Karl Nordströms skildringar av den svenska västkusten. Vi ha tidigare observerat, hur Anders Trulson som svensk akademielev hade beundrat storheten och rytmen i Karl Nordströms måleri. Vi ha också under de första Lunda-åren märkt drag av Karl Nordström i stadsmotiven. Nu upplevde Anders Trulson Arilds klippor som ett stycke av Karl Nordströms Bohuslän, och därmed lät han allt det inom sig, som dragits åt Karl Nordströms håll, för fullt flöda ut. Under Arildssommaren 1904 blev Anders Trulson i sitt måleri svensk Konstnärsförbundare.

Utom själva landskapsuppfattningen finns det en teknisk detalj, som bestyrker, att Anders Trulsons Arildsmåleri utvecklats i samband just med Karl Nordström och kretsen kring denne. Karl Nordström hade tecknat en västkust i kol, och både han och Nils Kreuger hade därvid med utgångspunkt från impressionismen och van Gogh utbildat en stiliserad fläckteknik, som särskilt kunde ge karaktär åt skrovlig terräng. Nils Kreuger drev tekniken till ett prickmanér och piskade fram terrängen i små korta svarta penselhugg, under vilka låg akvarellens eller



Aftonsol. Kustparti från norra Skåne. 1904.

(133)

oljans helare färgskikt. Från och med Arildssommaren gjorde Anders Trulson på likartat sätt. Han tecknade sina klippor med kol och kombinerade därmed tunna plan av vattenfärg; kolet gav strukturen, vattenfärgen tonen. Närmare Karl Nordström och Nils Kreuger kan man knappast komma, än vad Anders Trulson gjort i de akvarellerade kolteckningarna »Motiv från Arild» eller »Strandhagen vid Arild». På den flacka strandhagens gräsmark, lagd i bruna, gula och grå akvarellytor under kol-skuggningens grova streck, väntar man att få se Nils Kreugers hästar skritta fram, ty för dem är ängen gjord (sid. 258—259).

Den uppgörelse med galleribrundunklet, som i så hög grad sätter sin prägel på Anders Trulsons måleri av 1904, för honom alltså i landskapsmåleriet över mot Karl Nordström och Konstnärsförbundet, men den söker sig också uttryck på annat sätt. Särskilt tydligt märker man detta i ett knippe teckningar från år 1904, alla säkerligen ateljésaker, i vilka Anders Trulson står lite friare gentemot motivet än i de direkta naturstudierna. Ett av



N. Kreuger: Hed på Öland. 1901.

Nasjonalgalleriet, Oslo.



K. Nordström: Ovädersmoln, Tjörn. 1893.

Nationalmuseum.



Strandhagen vid Arild. Akvarellerad kolteckning 1904. (343)



Motiv från Arild. Akvarellerad kolteckning 1904. (344)

exemplen är litografien »Kvarnen» med dess stora, starkt nerskuggade ytor och dess hela bildplan. Kvarnen står, helt svart, i silhuett mot en rymd, som endast svagt ljusnar i mitten, och slätten och byggnaderna däromkring endast skymta i mörkret. Kolteckningen till kvarnen är odaterad men utställdes i Ängelholm sommaren 1904 och litograferades på hösten för den nybildade Skånes konstförening, varför den också säkerligen är koncipierad detta år. Ett annat exempel från 1904 på det djupt nerskuggade är ett Källbymotiv i kol med starka svarta skuggor över en del av den vita längan. Ett tredje är ett Lundamotiv i tempera och krita — Anders Trulsons femte och sista motiv från Lund — som visar hörnet av Schlyterska gården en blåviolett natt, när den ensamma hörnlyktan kastar ett starkt gult ljus över ett begränsat fält av den rappade fasaden och även stänkvis lyser ner på gatan, där ett par filosoferande nattvandrare glida in som svarta skuggor i ljuskretsen (sid. 177).

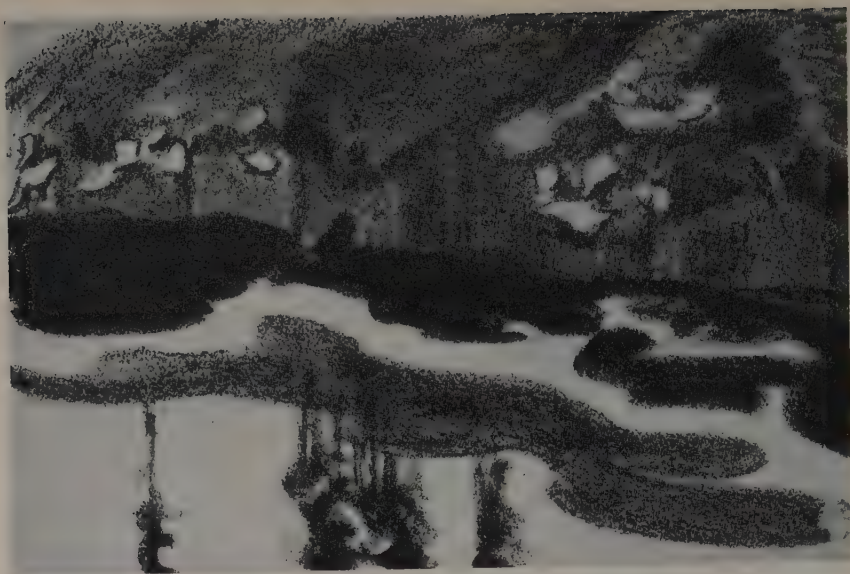
Ett par andra kolteckningar med eller utan färg visa därtill, hur starkt Anders Trulson under detta skymningsromantiska år kunde ta ut linjens dekorativa rytm. Hans sakliga och olitterära läggning hade i regel kommit honom att väja undan för varje överdriven stilisering, men nu, under ljusdunkelåret, gjorde han i alla fall ett par försök. Så skedde exempelvis i kolteckningen »Näten torkas». De tre gummorna, som på oljemålningen med detta motiv äro utspridda över bildytan, samla sig i kolteckningen till en sluten grupp, och ovanför dem hänger näten mellan stolparna i svajiga svep, som icke uteslutande framkallats av motivet utan också vittnar om en lust att stryka under det rytmiska. Men ännu klarare blir Anders Trulsons syfte i den lätt akvarellerade kolteckningen »Från Nybroåns utlopp», som också är signerad 1904. Vi minnas detta motiv från 90-talets Munchinspirerade teckning. Jag har också nämnt, att konstnären 1903 återvände till det i olja, men då utnyttjade han det i mera naturalistisk anda och såg det dessutom från en något annan blickpunkt än tidigare. 1904 arbetade han för tredje gången med detta samma motiv. Oljemålningen är nu hans



Gammal gård. Akvarell, troligen 1904.

(346)

utgångspunkt när det gäller själva motivet. Men den nya teckningen är hållen i samma rytmiskt böljande linjestil som 90-talsstudien. Det skymmer över åmynningen, alla detaljer försvinna och blott de hela ytorna och de stora linjerna finnas kvar. Ån slingrar sig mjukt fram mellan sanddynerna. Skogsbrynet står i smältande förtoning vid horisonten. Papperets grå lyser igenom, vattnet speglar solnedgångens rosa, lite grönt blandar sig med kolet på strandsluttningarna och havsviken till vänster anas som en blå strimma. Hur starkt Anders Trulsen än var rotad i en naturalistisk syn på motivet har han alltså ännu en gång velat pröva Munch och symbolismåleriets stämningar, färgtonalitet och linjerytm. Men det är karakteristiskt för honom och för hans trohet mot sig själv, att han lät detta ske inför samma motiv, som ett decennium tidigare kommit honom att för första gången ana, vad ordet »Symbolik» innebar.



A. Langhammer: Vattenspegling. Svartkriteteckning.

*Efter A. Roessler: Neudachau,
Leipzig 1905.*



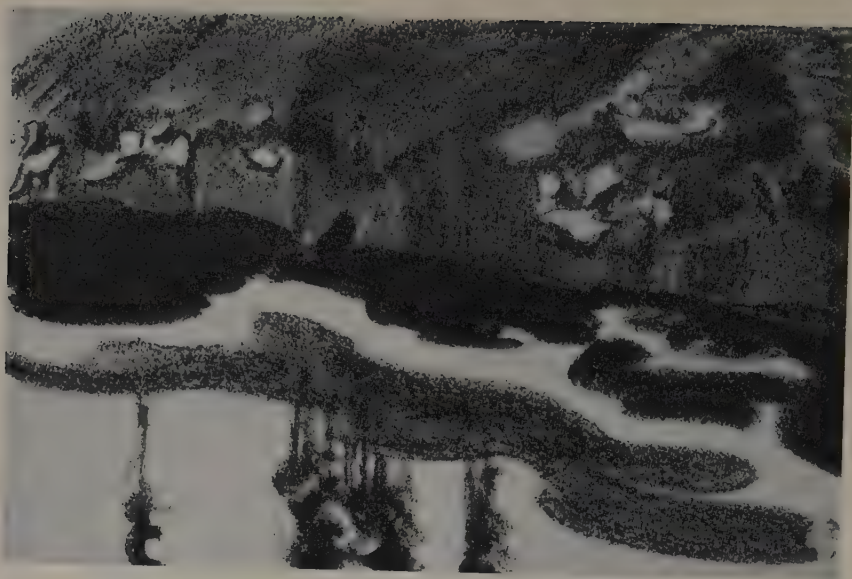
E. Norlind: Storken. Kolteckning, återgiven i »Från Skåne» 1903.



Nybroåns utlopp. Kol och pastell 1904.

(348)

Det är inte svårt att förstå, vem som lett in Anders Trulson på dylika banor just år 1904. Ernst Norlinds skånska Dachauvärld var vid denna tidpunkt fullt utvecklad, och Anders Trulsons kolteckningar från 1904 ligga lika klart på Ernst Norlinds—Adolf Hölzels linje som hans impressioniststudier från 1903 ligga på linjen Lundegård—Trübner. Fullständigt är förhållandet emellertid icke klarlagt härmed. Dachauskolans tecknare, framför allt Arthur Langhammer, hade under 1900-talets första år gjort den sammansmältning av skymningsromantik och Munchsk linjerytm, som präglar Anders Trulsons »Från Nybroåns utlopp», men Ernst Norlind hade ännu icke gjort det; hans kolteckningar från 1903 och 1904 äro mera statiska, mindre rytiska. Ernst Norlind har alltså endast kunnat giva sin skånske kamrat den allmänt skymningsromantiska impulsen och väcka Munchminnena till liv hos honom, men han kan inte ha varit direkt inspirerande vad linjerytmen beträffar. På den punkten har Anders Trulson istället arbetat vidare på grundval av sina egna tidigare erfarenheter. Dachaumästarnas senaste teckningar

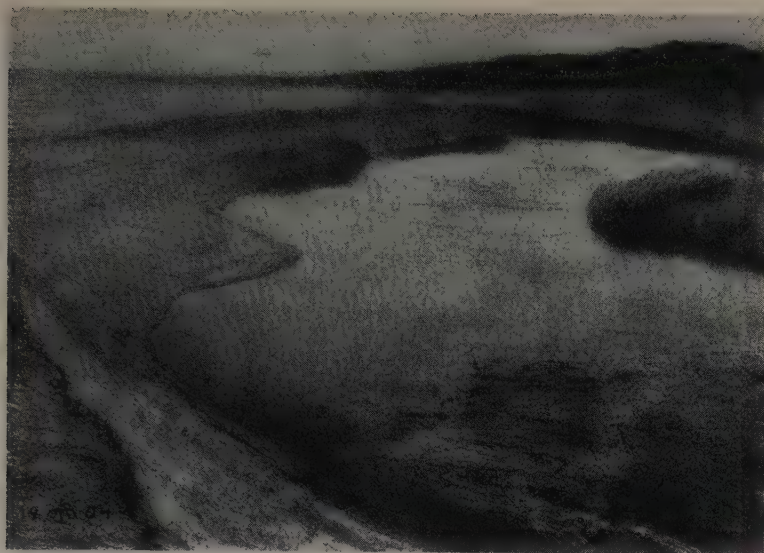


A. Langhammer: Vattenspegling. Svartkriteteckning.

*Efter A. Roessler: Neudachau,
Leipzig 1905.*



E. Norlind: Storken. Kolteckning, återgiven i »Från Skåne» 1903.



Nybroåns utlopp. Kol och pastell 1904.

(348)

Det är inte svårt att förstå, vem som lett in Anders Trulson på dylika banor just år 1904. Ernst Norlinds skånska Dachauvärld var vid denna tidpunkt fullt utvecklad, och Anders Trulsons kolteckningar från 1904 ligga lika klart på Ernst Norlinds—Adolf Hölzels linje som hans impressioniststudier från 1903 ligga på linjen Lundegård—Trübner. Fullständigt är förhållandet emellertid icke klarlagt härmed. Dachauskolans tecknare, framför allt Arthur Langhammer, hade under 1900-talets första år gjort den sammansmältning av skymningsromantik och Munchsk linjerytm, som präglar Anders Trulsons »Från Nybroåns utlopp», men Ernst Norlind hade ännu icke gjort det; hans kolteckningar från 1903 och 1904 äro mera statiska, mindre rytmska. Ernst Norlind har alltså endast kunnat giva sin skånske kamrat den allmänt skymningsromantiska impulsen och väcka Munchminnena till liv hos honom, men han kan inte ha varit direkt inspirerande vad linjerytmen beträffar. På den punkten har Anders Trulson istället arbetat vidare på grundval av sina egna tidigare erfarenheter. Dachaumästarnas senaste teckningar



F. Syberg: Våren. 1891—93.

Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.

kan han knappast ha haft tillfälle att se. Men genom att han kombinerade sina egna Munchupplevelser med den Ernst Norlindska Dachauinspirationen blev han för ett ögonblick betydligt mera avancerad Dachauist än Ernst Norlind själv.

Mot nya mål.

Vi ha alltså i Anders Trulsons landskapsmåleri kunnat följa två linjer, en mera naturalistisk—impressionistisk, i vilken vi spårat sambandet med danskarna och Fritz Syberg och därbakom Berlinimpressionismen, och en skymningsromantisk med ansatser till stilisering, bakom vilken vi å ena sidan anat Karl Nordström och det svenska Konstnärsförbundet, å andra sidan Ernst Norlind och Dachau. När Anders Trulson våren 1905 för tredje gången målar i Värpinge, löper dessa två linjer alltjämt bredvid varandra, och vi finna goda exempel på bådadera. Vi finna bl. a. dels en starkt bruntonig duk, »Gamla hus, Värpinge», i vilken den föregående Arildssommarens schwungfullt breda men tunga



När fruktträden blommar, Värpinge. 1905.

(147)

brunmåleri ånyo prövas, dels den Sybergskt klingande »När fruktträden blommar», vilken är av särskilt intresse som slutpunkt på hela Värpingemåleriet. Anders Trulson hade tidigare på våren målat en första variant av motivet, sannolikt identisk med den på hösten utställda »Backen med päronträdet», i vilken man ser ett ännu kalt fruktträd på en fyrkantig brun trädgårdslapp framför en av de låga stugorna. Efter denna första målning passade konstnären sitt motiv, tills det ögonblick kom, då fruktträdet stod i blom. Och då målade han den duk, som i hans produktion utgör motsvarigheten till Fritz Sybergs »Försommaren», den uppmärksammade vårbilden från utställningarna vid 1890-talets början, som nu hängde i det Hirschsprungska museet i Köpenhamn och när som helst kunde studeras av Anders Trulson. Jag har tidigare framhållit, vilken diskussion det uppstått kring just denna duk av Fritz Syberg, när den under Anders Trulsons första Köpenhamnstid utställdes och blev som en de fyenska bondemålarnas programskrift. Anders Trulsons variant av motivet är mera idyllisk än Fritz Sybergs, han har bland alla

fruktblommorna blivit något sötare än dansken, men han har velat fånga en stämning, närbesläktad med den i »Förra». Han har velat ge våren bland de halmtäckta stugorna i hela dess jordiska färgrikedom, och det är inte mer än logiskt, att detta skett i anslutning till den danske kamraten och Zahrtmann-elevens huvudverk.

I och med denna efterprovning i Värpinge av både landskapsimpressionismen och skymningsromantiken satte Anders Trulson punkt. Inom några år skulle han ta sats på nytt och pröva först den tyska impressionismen och därefter den tyska skymningsromantiken — men på dess egen mark. Innan dess följde emellertid ännu en Arildssommar, 1905, och under denna sommar undersökte Anders Trulson delvis uppslag i andra riktningar. Det fanns ännu en del i nordiskt och i skånskt måleri, som han kände att han behövde ta ställning till.

Klippornas och terrängens Karl Nordströmtema hade Anders Trulson redan det första Arildsåret utnyttjat så kraftigt, att han inte tycks ha velat återvända till det vid sitt andra besök. Ingen daterad målning eller teckning med dessa motiv finnes från 1905, och inga titlar i höstens utställningskataloger tyda på att sådana utställts då.

Däremot upptar höstkatalogen från lagets utställning som jag nämnt icke mindre än fyra genremålningar av vilka jag känner en interiör och två motiv med figurer i friluft. Den försvunna målningen, — vilken kamraterna ännu minns —, var den största och kostade 1000 kronor; dess titel var »Fiskargumma». I såväl denna som de tre andra har Anders Trulson som modell använt Arilds omtyckta gamla »Maria». I »Ålderdom» sitter hon inne i stugan vid spisen med det fårade ansiktet vänt mot elden; eldskenet kompletteras med dagsljus, som silar in snett bakifrån från ett högsittande fönster. I »Grävande gumma» arbetar hon med en stor spade ute i trädgården utanför den vitrappade envåningslängan, som syns till vänster. I »Afton, motiv från Arild» ser man henne knoga uppför den branta backen från



Grävande gumma, Arild.
1905. (150)

hamnen mot skeppare Svenssons gula hus, vars gavel syns i fonden.

Anders Trulson har alltså bland de gamla stugorna och de gamla fiskargummorna i Arild blivit folklivsskildrare i tidens stil. Han utvecklar i Arild ännu ett tema — visserligen ett figurtema, men dock närmast sammanhängande med landskaps- och friluftsmåleriet — som tidigare legat och grott inom honom. Som dansk akademielev under Vermehrens inflytande hade han, som vi tidigare sett, upptäckt det etnografiska draget i sin Tosterupsomgivning och målat morföräldrarna i gammaldagsdräkt och »Danske Ludvig» som genretyp. Han hade inte utvecklat detta danska tema, väl på grund av sin osäkra ställning i bygden. Men däremot hade han målat modern i sitt arbete, och i de interiörer med modern från 90-talet, 1901 och 1903, som jag tidigare talat om, finns förspelet till genremålningarna i Arild.

Av folklivsskildringarna från Arild 1905 är »Grävande

gumma» målad i vanligt dagsljus, »Afton» är en solnedgångsstämning i violett ljus och »Ålderdom» en eldskenseffekt. Den sistnämnda är av särskilt intresse därför att den både som arrangemang och färghållning slående erinrar om Ernst Josephsons »Spinnerska» i Göteborgs museum. Jag har påpekat, att Anders Trulsons måleri stundom har en allmän likhet med Ernst Josephsons, främst beroende på bådas studium av Rembrandt. »Ålderdom» är emellertid en av de dukar, där sambandet mellan den skånske Rembrandtdyrkaren och hans store föregångare är så pass påtagligt, att man kan förmoda en direkt påverkan.

Anders Trulsons viktigaste upptäckt under den andra Arildssommaren var emellertid inte gamla Maria och folklivstemat utan havet.

Han hade sommaren 1904 målat stranden men inte vattnet,



*E. Josephson:
Spinnande gumma
vid brasan. 1887.
Göteborgs museum.*

Älderdom, Arild.
1905. (152)



båtarna men inte havet. Men under sommaren 1905, eller kanske först fram mot hösten, i september, när allting kring Kullen blir så blått, faller han äntligen för Skälderviken. I hans måleri från denna höst förekommer inte bara en ny färg, som för ett ögonblick låter all skymningsromantik vika undan, utan därmed också en ny klang och en ny anda.

Det är två större dukar, som med säkerhet kunna hänföras till denna brittsommar. Den ena är »Seglen torkas». Anders Trulson står nere i samhället och ser ut över hamnen där båtarna ligger och låter seglen torka i eftermiddagssolen. Framför dem breder sig vattenspegeln, blå med en dragning åt grönt och violett, och ut över Skälderviken djupnar lointainen mot blåviolett. Seglen hänger slaka, solen gassar och endast ytterst lätta krusningar syns på vattenytan. Själva måleriet är något torrt,

men om syftet, att fånga den varma, klara, blickstillta sensom-
mardagens klingande blåtonighet, råder icke den ringaste tvekan.

Framåt höstsidan begav sig Anders Trulson högst upp på
berget bakom gästgivargården i Arild för att få en ännu vidare
utsikt över havet, och här målade han »Björken. Utsikt öfver
Skelderviken». Av stormen graciöst böjd åt höger lyfter den
ensamma björken sin gyllenbruna, vindpiskade krona på en
slank, solbelyst stam mot den fria rymden. Knallen som björken
står på, är bevuxen med gräs och brunbränd ljung och ligger
nästan helt i skugga. Nedanför skymta solbelysta, yppiga träd-
kronor i gult, orange och grönt, och därbortom Skäldervikens
krusiga blå och violetta yta. Horisontens smala landlinje skär
av trädet just där kronan börjar. Himlen är blå, nedtill svagt
molnig.

Motivet finns i två versioner. Den mindre, skissen, är friskast
i färg och föredrag. Den större målningen är betydligt mera
utförd i detaljerna och också torrare. Horisonten har höjts något,
himlen har blivit proportionsvis lägre och björkens krona i sam-
band därmed pressats samman en aning. Molnbanken är kom-
paktare, himlen mera blå än skissens, där grönt framträder som
ett särskilt nedre skikt. (Sid. 273.)

I denna fritt stående björk, omspolad av blå luft, har teck-
ningen genomförts med en viss, icke överdriven men ofrån-
komlig stilisering. Det är något av en Jugendbjörk, som här
reser sig mot rymden. Denna kurvatur är det ena nya draget i
»Björken» — Anders Trulson hade gått längre i stilisering i
teckningar, men aldrig stort tagit ut Jugendlinjen i en olje-
målning. Det andra nya draget ligger här liksom i »Seglen
torkas» i färghållningen. Naturligtvis har det alltid funnits
varmare och kallare toner och färger i Anders Trulsens måleri,
men det hade dock hitintills varit övervägande varmt. Först nu
finner han i havet en verklig motvikt mot det varma Rembrandt-
färgerna, och nu spänner han i dekorativ förenkling mot vart-
annat varmt brungyllene och svalt havsblått. Färgklang och
linjerytm i förening ge så en lyrisk accent åt kompositionen.



Seglen torkas, Arild. 1905.

(154)

Med denna duk ser Anders Trulson, vilken förut uppfattat Arild dels som svensk västkust, dels som — låt oss säga — dansk Skagenskola, Kullens klippa och Skäldervikens vatten också på det tredje sättet: som ett idealiserat tyskt Italien.

Den närmaste parallellen till »Björken» blir då givetvis Justus Lundegårds »Arilds pinjer» och andra likartade målningar av hans hand. Här ha vi ju just utsikten uppifrån Kullen mot hav och himmel och i förgrunden spelet av varmare brun-gul-grönt. Men som alltid finns det skillnader mellan Justus Lundegård och Anders Trulson. Justus Lundegård var och förblev impressionist. »Björken» däremot är distinkt tecknad, hårdare och mera spänd i klangen än Justus Lundegårds måleri. Och den poetiska stämning, som kan finnas också i Justus Lundegårds dukar, är av helt annan och mildare art än den, som talar ur »Björken». I stället för »Björken» tanken direkt till den tyska nyidealism, vars förnämste representant är Max Klinger; det kan

vara intressant att höra, att »Björken» i den större versionen var med på en utställning i Tyskland men enligt Sven Walberg väckte föga uppmärksamhet — man var övermätt på måleri av denna art.⁷ Därmed ställer sig Anders Trulson även i linje med det svenska 90-tal, som utgick från tyskarna: det måleri som representerades av prins Eugens »Molnet». För en gångs skull kan man därför dra en parallell med ungdomsvännen August Johnsson; dennes nakna pojkar i »Flyttfåglarna» skulle kanske ha tyckt, att marken under björken var för grovt målad för deras fina fötter, men de skulle ha tecknat sig vackert mot den blå rymden. Och vågar man inte till och med fråga, om inte en rent litterär upplevelse spelat med i »Björken»? Intill reproduktionerna efter Anders Trulson i Ernst Norlinds »Från Skåne» av 1903 finner man, under en japanskt stiliserad vinjett med ett träd mot en rymd vid en strand, Vilhelm Ekelunds »Hymn till Hafvet och Apollon»:

»Blåa strand i etherns haf!

Se, träden bada med glänsande grenar
och sträcka sig i det hvita ljuset.

Mitt hjärta är som de knoppade träden,

när du, guden, är i mig

och som en blomma som har vaknat och skall slå ut:

ljustörstande,

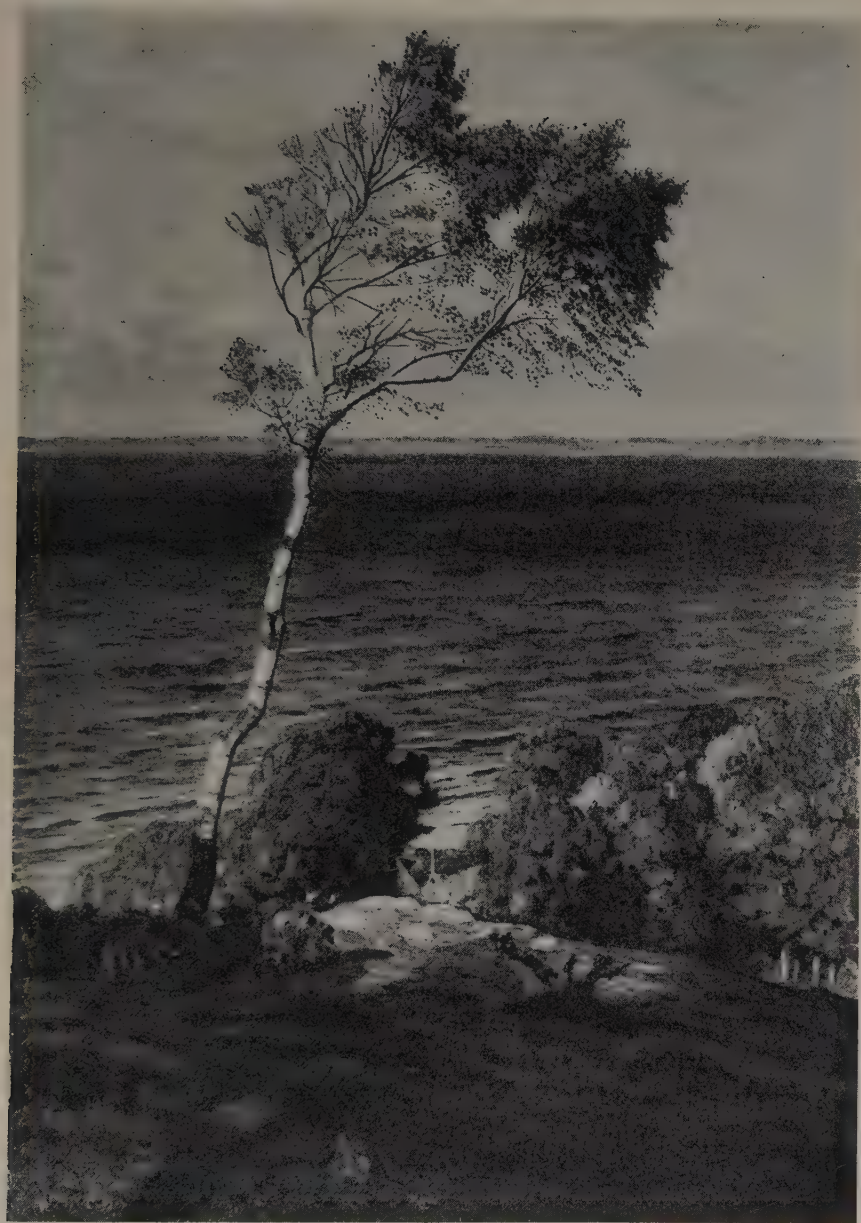
i längtan lyftande sig.

O hur omhvärfver du mig med sval och ren doft!

O hur sjunger till stegen af min vandring,

om ock jag går i den bullrande heta stadens kvalm och vimmel,
morgonblått, kyligt, glänsande —

Hafvet.»



Björken. Utsikt över Skälderviken. 1905. /

. (156)

ANDERS TRULSONS BETYDELSE I DEN SKÅNSKA KAMRATKRETSEN

Det skånska skedets produktion av porträtt och landskap utgör Anders Trulsons mest samlade och helgjutna insats som konstnär. Intrycken av svenskt och danskt 90-tal samt av Rembrandts och Zahrtmanns konst utlöste sig i en miljö, som tjusade och eggade konstnären. Samtidigt gav den naturalistiska viljan, som ibland kunde växa ända till patos, den koloristiska känslan, som icke svek ens i de mest skymningsstämda ögonblicken, och den saftiga, kantiga touchen en markant personlig accent åt hans måleri.

Då Anders Trulson under detta skede så gott som helt utställde och arbetade inom den skånska konstnärskretsen, är det naturligt, att vi funnit inflytanden från kamraterna i hans konst. I friluftsmåleriet, sådant vi mött det i Värpinge- och Arildsstudierna, har han dragits mot Justus Lundegårds impressionism, och i skymningskompositioner sådana som »Nybroåns utlopp» har han klart prövat Ernst Norlinds och Dachauskolans principer. I »Björken» har han till och med offrat åt tidens litterärt lyriska idealism, sådan han mött den bland annat i skånsk teckningskonst och i skånsk dikt.

Med sin pondus och sin konstnärliga säkerhet kom emellertid Anders Trulson att betyda väl så mycket för laget som detta betydde för honom.

Först bör man då tänka på hans förhållande till den gamle läraren Fredrik Krebs. Efter genombrottet med »Hon bor icke här», signerad 1901, hade denne börjat få allt fler porträttbeställningar. De tidigaste av dessa visa alltjämt den ingående

och torra detaljering, som vi redan känna från hans äldre måleri. Porträttet av Gottfrid Warholm från år 1903 — hos frimurarföreningen Eos i Lund — är lika omsorgsfullt i detaljerna som det två år äldre porträttet av professor J. R. T. Lang i samma samling. Men efterhand genomgick Fredrik Krebs en utveckling. I det stora självporträttet i auraljus, signerat 1907, som tillhör Lunds universitets konstmuseum, har han övergivit försiktigheten och försökt göra en motsvarighet till Anders Trulsons porträtt av Sven Bengtsson. Efter detta följer i hans produktion en rad porträtt med något större värme i färghållningen och något större bredd i föredraget än förut: porträtten av Emil Petersson (1909), Alfred Bergh och Nils Flensburg (1916), alla å Akademiska föreningen i Lund. Påtagligen stod Fredrik Krebs nu i beroende av sin förre elev.

Men viktigare är Anders Trulsons betydelse för de mera jämnåriga kamraterna.

Det var på lagets första utställning, hösten 1903, som Anders Trulson för första gången gjorde sig riktigt gällande bland dem. Det året visade han sin första stora porträttserie, det året var raden av stadsbilder i allt väsentligt avslutad, och det året hade de första Värpingelandskapen kommit till. Som jag påpekat, skedde det året också en påtaglig förtätning av skymningsdunklet över Skånska konstnärslaget. Det var nu, som Per Gummeson började måla Röstånga i skymning och som Albert Larsson utförde sin »Gård i skymning».¹ Herman Österlund bidrog till denna nya skymningsvåg med en blånande »Månuppgång», närmast i Peter Severin Krøyers stil.² Georg Karlin observerade också i Justus Lundegårds måleri förändringen i färg.³ Till och med tekniskt märks det att någonting just nu håller på att ske. Som jag nämnt vände Per Gummeson 1903 på duken och började måla på dess sträva baksida, och Albert Larsson målade sin ovannämnda tavla på gobelängväv.

Jag har antytt att denna förtätning just 1903 berodde på sammanflödet av de olika skymningstendenserna hos de nu för första gången fast förenade lagmedlemmarna. Men särskilt

måste två skåningar ha varit inspirerande. Den ene är Ernst Norlind, nyligen hemkommen från sin andra Dachauresa. Den andre är lika givet Anders Trulson, vars kompakta ljusdunkel, breda teknik och grova duk just nu för första gången kom fullt till sin rätt.

Samtidigt som Anders Trulson var med om att göra skymningsdunklet till allmän skånsk egendom, övervann han det själv — som jag försökt visa — i sina Värpingestudier. Vid en tidpunkt, då Gustaf Rydberg ansågs gammalmodig och småpetig, visade han med dem, att Gustaf Rydbergs motiv, den skånska stugan med sitt halmtak, likväl kunde målas. Genom sitt sätt att ingående karakterisera den gjorde han den till något så väsentligt, att den sedan dess intagit en mycket framträdande plats i det skånska måleriet. Hugo Salmsons och de unga skånska 90-talsimpressionisternas blonda och bördiga Skåne fick på detta sätt ånyo sin plats inom det skånska måleriet ehuru nu givet i frodigare fattning. Här stod emellertid Anders Trulson icke ensam som förnyare. Främst får han dela äran med Justus Lundegård.

Utöver de allmänna impulser, som Anders Trulson givit sina skånska kamrater, måste han emellertid haft direkt betydelse för mer än en av dem. Jag har tidigare nämnt, att Thure Rydbeck började måla skymningsstämda lundensiska stadsbilder under Anders Trulsons skånska tid, och det är endast naturligt, om han inspirerats därtill genom den äldre Anders Trulson. Men jag skulle förmoda, att Anders Trulsons stadsbilder spelat en direkt roll även för Per Gummesons måleri. Samtidigt som Anders Trulson målade »Utsikt från mitt fönster», övergick Per Gummeson icke blott till de nya motiven och till den sträva duken. Han började också, i sina skildringar av höstrusket över Röstängagårdarna, att använda en fuktig färgskala av varmt brunt och violett, i mycket påminnande om Anders Trulsons. Anders Trulsons färghållning var så väl förberedd och underbyggd, att Per Gummeson icke kan ha betytt något för honom. Men däremot kan Per Gummeson ha fått ett starkt stöd genom Anders Trulsons måleri. Enligt samstämmiga yttranden satte

Per Gummeson i hög grad värde på sin lundensiske kamrat.⁴ Hans Röstångamotiv alltifrån 1905 fram till omkring 1910 äro de målningar inom den skånska kretsen, vilka allra närmast ta upp färgskalan och även stämningsläget från Anders Trulsons lundensiska stadsbilder. Så blev Skånska konstnärslagets Röstånga en koloni av Skånska konstnärslagets Lund.

Även efter 1906 intog Anders Trulson en central ställning inom laget, och han försummade nästan aldrig att deltaga i dess utställningar. Man skymtar därför också i fortsättningen hur ett skånskt måleri blomstrar i hans spår. Det bästa exemplet härpå är alltjämt Per Gummeson. Från och med »I trädgården» av 1912 — Malmö museum — har hans måleri en ny gobelängaktig ytkaraktär och hans färg börjar leva på kontrasterna mellan skuggigt svartgrönt och soligt gulvitt (sid. 302); detta måleri kan icke annat än hänga samman med sådana dukar av Anders Trulson som »Vid kyrkogårdens grind» från 1906 (sid. 303). Redan 1910 har en likartad rytmisk tendens börjat framträda hos Justus Lundegård — »Sommarafton», Malmö museum (sid. 248); även här kan Anders Trulson möjligen ha spelat en roll. Vid samma tid växte kring laget upp en ny generation, och när man ser dess förstlingsverk — Karl Enock Ohlssons »Porträtt» från 1910 eller Henning Malmströms porträtt av Helge Kemner — kan man tveka om det rör sig om direkta impulser från den lundensiske porträttmålaren eller om allmänna tidsöverensstämmelser.⁵

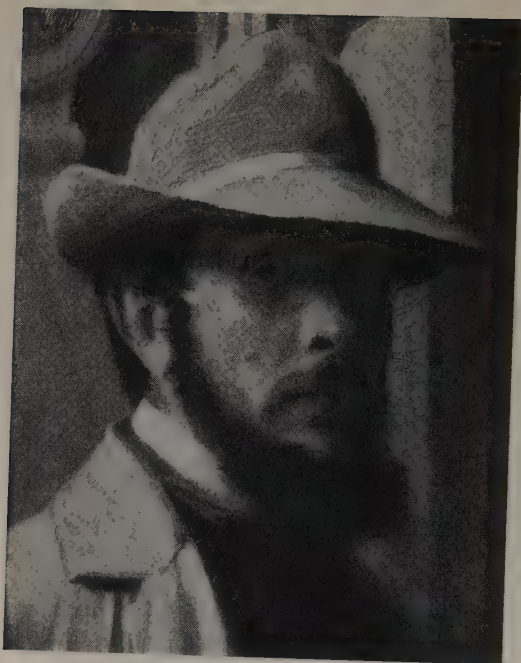
Men för Anders Trulson själv betydde den skånska konstnärskretsen från och med år 1906 konstnärligt sett föga. De flesta av hans kamrater hade vid denna tidpunkt helt slagit sig till ro i Skåne efter de första årens segrar, och de förblevo i stort genombrottsårens ideal och motiv trogna. Men Anders Trulson däremot målade veterligen inte en enda lundensisk stadsbild och inte ett enda skånskt landskap efter år 1906. Hans skånska måleri utgör endast ett skede i hans utveckling. Han ville vidare.



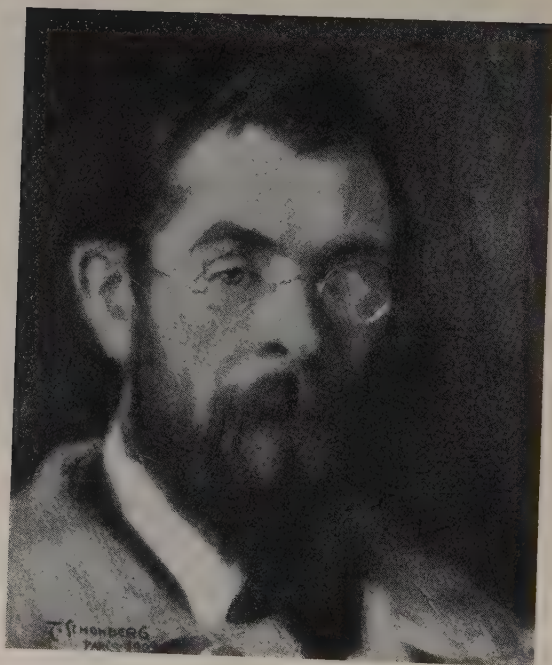
Vattenspegling, Brügge. Blyertsteckning 1907.

(354)

EUROPA 1906—1911



*Självporträtt.
1906. (176)*



*T. Schonberg:
Porträtt av Anders Trulson,
Paris. 1909.
I okänd ägo.*

DEN SVENSKA KONSTEN OCH STIL- BRYTNINGARNA I EUROPA

En dotter i familjen Ramel på Löberöd berättar att Anders Trulson under sin vistelse på slottet vintern 1901—1902 ibland satt och talade om framtiden. En dag förklarade han, att han hade planer på att fara utrikes och studera vidare i Tyskland och Italien. »Kan herr Trulson något främmande språk?» frågade man. »Nej», svarade Anders Trulson, »men det gör ingenting för jag kommer att tala svenska». »Men det är där ju ingen som förstår», invände någon. »Ja, ifall dom inte vill förstå mig, så får dom låta bli», löd svaret. »Och så var det med den saken.»¹

Kuskpojken från Tosterup hade under 90-talets studieår sakta sökt sig sin väg genom danska och svenska akademier och konstskolor. Åren 1900—1906 hade han använt till att göra sig hemmastadd i Lund och skapa sig en ställning i Skåne. Men han nöjde sig inte därmed. Redan tidigt föresvävade det honom, att han skulle lära känna även Europa. 1906 gjorde han sin första resa söderut, och de år, han hade kvar att verka — fram till 1911 — använde han huvudsakligen till studier och måleri i kontinentens konststäder.

Anders Trulsons utlandsresor gällde givetvis i stor utsträckning museerna, och han blev efter hand kännare av den äldre europeiska konsten. Från Parisvistelsen 1909 meddelar exempelvis Torsten Schonberg: »T. var en underbar museiguide. Han visste precis var den eller den mästaren hängde, kände deras livsöden och var väl förtrogen med de gamles teknik».² Hugo Carlberg har berättat hur Anders Trulson under ett museibesök

i Berlin gång på gång återvände till Rembrandts »Mannen med guldhjälmen» för att riktigt tränga in i Rembrandts teknik, och August Hahr har skildrat, hur säkert konstnären rörde sig på utställningar av äldre konst.

När Anders Trulson från museerna vände sig till det samtida europeiska konstlivet, medförde naturligtvis hans begränsade språkkunskaper vissa svårigheter. Före sin första utlandsresa tog han några språklektioner, men både fru Elly Petersen och Tora Holmström ha kunnat berätta roliga historier från München och Paris om hans sätt att rådbråka tyska och franska; i Paris beställde han ständigt en och samma rätt, därför att han kunde namnet på den. Särskilt under sina första resor var Anders Trulson hänvisad till de allmänna, lättframkomliga stråken, och närmare samvaro med utländska konstnärer var utesluten.

Tyvärre finns det ännu en omständighet, som man måste taga hänsyn till, när man behandlar Anders Trulsons måleri från skedet 1906—1911: hans sjukdom. Vi ha i skildringar från 1906 mött honom på ateljén, reslig, stark och glad. Ännu i Paris 1907 märks ingenting av sjukdomen, och den rätt han ideligen beställde var icke vegetarisk. Men kort därefter började han övergå till vegetarisk kost och på annat sätt experimentera med sin hälsa. Evert Wrangel har skildrat, hur hans ursprungligen starka fysik under de följande åren steg för steg bröts ned. Under Parisresan 1909 var han redan klen, under åren 1910—1911 avbröts hans arbete flera gånger av sjukdom och resan till Cività d'Antino sommaren 1911 blev en kamp med döden.³ Han arbetade under de sista åren med den lungsjukes hektiska iver, och resultatet blev många gånger ojämnt. Frågar man sig, hur han skulle ha ställt sig till det måleri, som under hans sista år växte upp i Europa, om han fått arbeta med obrutna krafter, måste man ställa frågan inför hans produktion från Skåne-åren och de första utlandsåren, ej inför sjukdomstidens målningar. Dock bör man icke överdriva sjukdomens betydelse, och jag kommer icke heller att i det följande dröja vid den mer än som är nödvändig. Anders Trulsons måleri från Europaskedet

har sitt intresse även om konstnären personligen var märkt av sjukdom.

Ty trots alla hindrande omständigheter kom Anders Trulson verkligen under resornas år i kontakt med det samtida europeiska skeendet.

Redan i samband med Anders Trulsons Stockholmstid framhöll jag, att det skede som han tillhör fick sin konstnärliga karaktär genom spänningen mellan de två konstmetropolerna Paris och München. Konstnärsförbundets män voro från början klart orienterade mot Paris. Men ur sentida internationell synpunkt var det Frankrikes mera konventionella och traditionella måleri, som främst gav dem deras utgångspunkter. Från och med 90-talets inbrott hade de därför allt svårare att följa med den fortsatta franska utvecklingen; sina fortsatta impulser hämtade de i stället i stor utsträckning från Tyskland. Därvid drogo de med sig också den mellangeneration, till vilken Anders Trulson hörde. Jag har antytt, vad den tyska nyidealismen betydde även för yngre svenska konstnärer under 90-talet. Jag har visat, att en grupp konstnärer, bland annat ur den avancerade gruppen »De frie», vid sekelskiftet sökte sig till München. Jag har dröjt vid den skånska provinsgruppens dragning mot München och Berlin under 1900-talets första år. På samma sätt var det ännu 1906, då Anders Trulson företog sin första Europaresa.

Av de franska konstströmningar, som trots allt under denna tid nådde Sverige, var den viktigaste givetvis impressionismen med dess följdföreteelse pointillismen. Det finns gott om ansatser till impressionism i svensk konst alltifrån Carl Fredrik Hills tid och fram till Herman Norrmans. Ofta rör det sig emellertid blott om ett valörmåleri i friluft, även om man stundom tvingas att använda ordet impressionism för att antyda den allmänna inriktningen. De egentliga impressionisterna finnas i regel först inom mellangenerationen. Under 90-talet finner man exempelvis klar impressionism hos Gustaf Fjaestad, och omkring 1905 framträder Gösta von Hennigs — med sina cirkusbilder — och

Axel Törneman — »Nattkafé», Paris 1905 — som impressionister eller pointillister i fransk anda.⁴ Vad dessa konstnärer hämtade från de franska impressionisterna var dels tekniken, dels sättet att skildra rörelse. Ur den synpunkten äro Ernst Norlinds skildringar från Paris av år 1905 ytterst instruktiva. Han talar ingående om Monet, men den impressionist, som han framför allt beundrar, är rörelsens mästare, Degas, och han ställer honom som tecknare i jämbredd med tidens store impressionistiske skulptör, Rodin.⁵ För de djärvaste bland svenskarna bör även Toulouse-Lautrec ha spelat en roll, och dessutom måste man nämna affischtecknare som Jules Chéret och Th. Steinlen samt teckningskonsten och grafiken från och med Félicien Rops och Felix Vallotton.

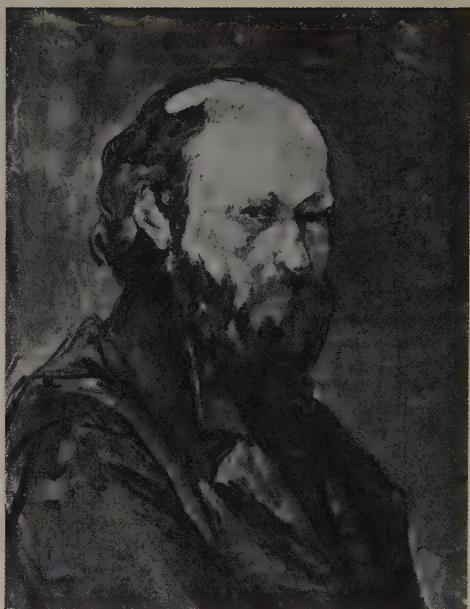
Trots dessa exempel på svensk impressionism och pointillism voro de mera officiella uttalandena om impressionismen vid och efter sekelskiftet ytterligt ljumma. I Richard Muthers »Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert», utgiven 1893—1894, vilken kan användas som ett tidshistoriskt dokument, behandlades impressionismen som ett förgånget under rubriken »Fiat lux» före skildringen av »Livets målare», naturalisterna.⁶ På samma sätt disponeras den stora redogörelsen för Parisutställningen 1900 och svensken Georg Nordensvans konsthistoria från samma år.⁷ En liknande tankegång präglar litteraturen även i fortsättningen, och den framträder nästan drastiskt i en artikel av August Brunius med anledning av Julius Meier-Graefes bok »Impressionisten». Artikeln trycktes i »Arktos» 1909, men återkommer nästan oförändrad ännu i »Färg och Form» 1913. August Brunius betonar här »hur grundligt impressionisterna splittrat sina krafter på experiment, fruktbara eller ofruktbara, hur beklagligt de mekaniserat konsten, hur föga de gjort för skapandet af en verklig stil som uttryck för vår tids konstuppfattning». Och han tillägger: »Impressionismen är ju i viss mån passerad; dess problem äro icke längre vår tids problem; vi känna oss i skuld till föregångsmännen, men vi se mot andra mål än de och vi känna ett slags öfverlägsenhet öfver dem,

ungefär som de nya litterära generationerna känna öfver naturalismens redan historiskt vordna skede.»⁸

Vad detta i verkligheten innebar, avläses måhända bäst hos Carl Wilhelmson. Han hade vistats i Paris 1889—1896, och utan tvekan är det impressionism och pointillism som ligger bakom hans måleri. Man märker det i hans arbetsmetod, som ofta beskrivits. Han tecknade först sin komposition i svart på duken. Därefter lade han en grund av rena, fläckvis anbringade färger — eleverna beundrade högt den säkerhet, med vilken han därvid stämde färgerna till varandra. På detta stadium var hans komposition en rytmiskt tecknad pointillistmålning. »Tre målarinnor» utfördes på detta sätt, och de tre modellerna bådo, att den skulle få stanna på sitt undermålningsstadium. Men Carl Wilhelmson vågade ännu icke — det var 1902. Arbetsmetoden gav en sällspord renhet och lyskraft åt hans måleri, och hans skola blev en pointillistisk härd. Men själv arbetade han vidare med valörer och mellantoner, tills han nådde fram till ett konstverk, som han kunde betrakta som färdigt. Först sent — efter 1910 — blev han också till det yttre pointillist.⁹ Intill dess höll han sig till den tyska Dachauskolans devis, att »der Impressionismus . . . brachte nur Studien hervor, er schuf keine Bildwerke».¹⁰

I denna inställning till den franska impressionismen torde man böra söka en av orsakerna till att det dröjde så länge också för Gauguin, van Gogh och Cézanne att bli mera allmänt förstådda.

Gauguin var den bäst kände av dessa tre. I svenskt måleri torde man tidigast kunna spåra influenser från honom hos Ivan Aguéli och Olof Sager-Nelson, och vi ha sett honom avgörande träda in med Karl Nordströms första västkustlandskap. Det är vidare känt, att Helmer Osslund av en slump blev elev av Gauguin i Paris vintern 1895—1896, och att detta blev bestämmande för hans senare utveckling.¹¹ På Stockholmsutställningen 1897 var Gauguin företräd för två målningar.¹² I Carl Wilhelmsons »Fiskarkvinnor på väg till kyrkan» från 1899 spårar Axel L. Romdahl säkerligen med rätta något av fastheten och förenklingen från Gauguins Tahitiporträtt.¹³ Men först hösten



*P. Cézanne:
Självporträtt.
Omkring 1877.
I privat ägo, U. S. A.*

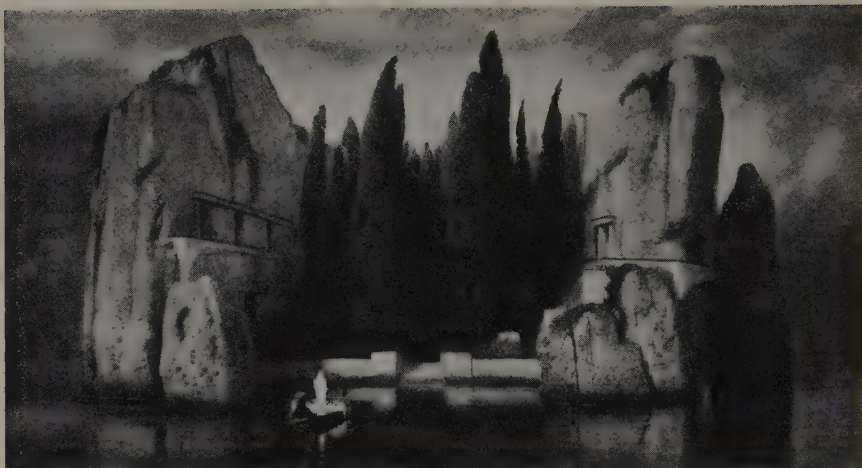
1906 ordnades i Paris den minnesutställning, som betecknade Gauguins slutliga genombrott. Den besöktes bland annat av en ung svensk konstnär ur Anders Trulsons krets, Gunnar Hallström, som ägnade den ett helt entusiastiskt stipendiatbrev. Men han erkände samtidigt: »Jag kom till Paris utan att veta det ringaste om honom.»¹⁴

Mindre känd eller i varje fall förstådd var Gauguins vän, van Gogh. Jag har nämnt Nils Kreuger som en svensk van Goghefterföljare, och han hade i sin tur epigoner inom mellan-generationen, exempelvis skåningen Axel Th. Kulle. Men van Goghs stora genombrott kommer långt senare än Gauguins, kort före världskrigets utbrott, då man i svenskt måleri spårar ett starkt van Goghinslag, tydligt märkbart exempelvis hos målarrinnan Ester Almqvist.¹⁵

Allra viktigast är emellertid tidens inställning till Cézanne — och här gäller det verkligen att hålla data i minnet. På 1890-talet hade Ambroise Vollard börjat köpa Cézanne, och omkring 1900 började privatsamlare i Paris få upp ögonen för honom. 1899

erhöll Nationalgalleriet i Berlin sin första målning av hans hand. 1902 blev konstnären förvägrad hederslegionen, och ännu vid sin död 1906 var han i stort sett ouppmärksamman utanför de trängre kretsarna. Men hösten 1907 kom minnesutställningen om 56 nummer, och med de andra utställningar, som följde denna i spåren, bekräftades genombrottet.¹⁶ Om man undantar enstaka spår av Cézanne i Ivan Aguélis och Olof Sager-Nelsons måleri, torde det knappast finnas några tydliga tecken på svenskt Cézannemåleri förrän i ett stilleben av Gösta Sandels från sommaren 1908.¹⁷ Till och med Karl Isakson vistades i Paris fram till våren 1907 utan att märkbart intressera sig för Cézanne. Han såg de 2 Cézanne, som funnos i Luxembourg samt antagligen en och annan hos Vollard, men han nämner ingenting om Pellerins Cézannesamling, och i hans måleri finns det ingenting som tyder på en upplevelse av Cézanne förrän 1911.¹⁸ Ernst Norlind gör sig till tolk för hela tidsskedet, när han skriver: »Jag såg honom på en höstsalong och sedan på en vårsalong. I början hade jag ingen som helst tillgång till hans bilder. Det som utställdes var hans akter och några landskap. De behagade mig inte. Det är överhuvudtaget inte lätt att lösslita sig från gammal uppfattning. För mig var landskapet inte en samling färgfläckar utan ett själstillstånd — jag representerade något som kallades stämningsmåleri. Därför drogs jag inte mot hans tavlor. Sedermera lärde jag mig att så mycket mer värdesätta dem.»¹⁹

Stänkväs avsatte således den stora franska utvecklingen sina spår i det svenska måleriet även under Konstnärsförbundets och den efterföljande mellangenerationens stilskede. Men på ytan i tidens Europa rörde sig andra strömmar. Richard Muther av år 1894 känner icke Gauguin, van Gogh och Cézanne, men i stället följer på hans kapitel om »Livets målare» avsnittet om »Nyidealismen». I Frankrike betydde detta vid och efter sekelskiftet Puvis de Chavannes, Gustave Moreau och Eugène Carrière. Dessa tre namn förbigås sällan i skildringarna från det begynnande 1900-talets Paris; Ernst Norlind av 1905 ställer Carrière



A. Böcklin: Dödens ö. 1880.

Leipziger Museum.

bland sina förnämsta idoler, och om Karl Isakson vid samma tid skriver Gustav Engwall: »Han intresserade sig mycket för Carrière, Gustave Moreau samt Puvis de Chavannes».²⁰ Men den nyidealism, som dessa tre mästare företrädde, stod icke stark enbart i Frankrike. Här kunde också de engelska prerafaeliterna träda fram och erbjuda sig som förebilder, och här kunde det tyska måleriet från Böcklin till Stuck spela en roll. I Sverige äro som jag antytt förbindelserna med Tyskland mest påfallande. Tyska stilströmningar fylla i vårt land till stor del ut ett franskt vacuum på nära tjugo år.

Sannolikt skulle en analys visa, att svenskt kulturliv stod under successivt ökat tyskt inflytande under hela tidsavsnittet från fransk-tyska kriget 1870—71 och till krigsutbrottet 1914. Oscar II:s politik var tyskorienterad, under 90-talet fick den svenska armén uniform i preussisk stil, vid sekelskiftet dominerade tysk översättningslitteratur den svenska bokmarknaden och svenska folket läste tyska skämttidningar, svenska författare och filosofer drömde om Nietzsche och familjeflickorna skickades till pensioner i Dresden i stället för i franska Schweiz.²¹ Från och med 1900-talets första år härskade Jugendstilen, som hade ett tyskt namn, och som i första hand nådde Sverige från

Tyskland. Ernst Norlind har i några rader på ett utomordentligt sätt klarlagt tidens inställning: »För mig och min generation var Tyskland bildningens land framför alla andra. Tyskan var kulturspråket, som vi lärde först av alla språk i skolan. Alla de läroböcker jag studerat vid universitetet var skrivna på tyska, de stora klassiska lärdomsljusen var tyskar — Mommsen och Wilamowitz-Moellendorff! Vid historieföreläsningarna hänvisades det alltid till Ranke. Och när vi skulle tänka oss jättarna i diktens rike, så var det alltid Goethe och Schiller. Vi lärde oss många Goethedikter utantill, och Faust — vad kunde gå upp mot Faust? Eller fanns det något skönare i diktens värld än Über alle Gipfeln?»²²

Övergår man från det allmänt kulturella området till konsten kan man i första hand fastslå, att 90-talets beundran för Arnold Böcklin levde kvar även under mellangenerationens tid: »Ingen av den nyare generationen skall väl kunna förstå den beundran, vi ägnade Böcklin, ej heller skall han kunna förstå den entusiasm, med vilken varje ny bild av honom mottogs», skriver Ernst Norlind.²³ Det är lätt att med ytterligare exempel bestyrka detta. 1897 gjorde Emil Österman på stipendiatresa svängen om Leipzig bara för att få se »Dödens ö».²⁴ Samma år skrev Oscar Levertin om Böcklin och Klinger, 1904 behandlade han åter Böcklin.²⁵ Vid sekelskiftet var »Dödens ö» den vanligaste reproduktionen på väggarna i svenska hem. Mitt emot Anders Trulsons bostad i Lund flyttade Gustaf Hellströms unge man Stellan Petréus något år in på 1900-talet in i sin studentkula och försökte dölja fläckarna på tapeten med de reproduktioner, »som representerade hans egen personlighet, och som tillsammans med böckerna gjorde rummet till en spegel av hans eget väsen: Dödens Ö, Waldesstille, Stucks Dansen och Oidipos löser sfinxens gåta».²⁶ Under Intima teaterns tid i Stockholm — 1907 — satte August Strindberg titeln »Dödens ö» på ett utkast till »Pelikannen», i »Spöksonaten» lät han fonden i slutakten förvandlas till »Dödens ö» och på båda sidor om prosceniet placerade han två kopior av Dödens och livets ö — de utfördes av en ung och

okänd konstnär, som sedan lät mycket av den tyska nyidealismens stämning dröja kvar även i sin egen färgromantiska figurkonst — Carl Kylberg.²⁷ Till och med Karl Isakson sysslade ännu 1909 ofta med rena ämnesmotiv av nyidealistisk prägel.²⁸

Bredvid den tyska nyidealismen ha vi mött en annan tysk konstströmning i sekelskiftets svenska måleri: Münchenimpressionismen och med den besläktade konstriktningar. Också den behöll sitt grepp om svenskarna långt in i det nya århundradet. Resor till Tyskland och särskilt till München och Dachau äro i konstnärsbiografierna från 1900-talets början minst lika vanliga som resor till Frankrike och till Italien. Det knapphändiga sätt, på vilket mellangenerationen hittills publicerats, gör det svårt att fullständigt redovisa Münchenresenärerna, men enbart det skånska materialet ger goda exempel. Av de skåningar efter Ernst Norlind, som debuterade inom Skånska konstnärslaget, har flertalet besökt München och Dachau: Tora Holmström och Agnes Wieslander, vilka voro direkta elever till Adolf Hölzel, Helge Kemner, i vars skymningsmotiv från Romeleåsen mycket av Dachau lever kvar, Hjalmar Asp, kring vars rytmiska träd-kronor luften står fuktmättad som på Dachauer Moor, Thure Rydbeck, som målat Dachau med tunga mörka skuggor och dekorativt vitlysande byggnader.²⁹ På omvägar nådde Münchenimpulserna också de konstnärer, som stannade hemma i Skåne. Hos Axel Th. Kulle träffar man omkring 1910 på de bländvita stuggavlarna med tunga bruna snår omkring, vilka ända sedan Ernst Norlinds framträdande blivit en skånsk omskrivning av Dachauskolans och Münchenimpressionismens teorier. Vid samma tid växte Münchenrytmen in i både Justus Lundegårds och Per Gummesons måleri, och yngre skåningar framträdde med porträtt, över vilka Münchentraditionen ligger tung — jag har i dessa fall ifrågasatt, om icke impulserna förmedlades av Anders Trulson (sid. 277).

Den mest karakteristiske skånske representanten för Münchenimpressionismen och Dachauskolan var emellertid Carl O. Petersen.³⁰ År 1903 hade han funnit vägen till Dachau, där han blev

bosatt för livet. Han fick sin utbildning dels hos Adolf Hölzel, dels hos djurmålaren Hans van Hayek, vilken i sin tur var elev till den kände Münchenimpressionisten Heinrich Zügel. Carl O. Petersen kom snabbt in i de stora illustrerade tidningarna »Simplicissimus», »Jugend» och »Lustige Blätter». Han arbetade som tecknare och träsnittare i en dekorativt hållen yttstil med omskrivande linjer. I färgträsnitten utvecklade han en dekorativ impressionism med insatta lysande lokalfärger.

Denna karakteristik av Carl O. Petersens konst täcker emellertid väl en mycket stor del icke bara av det skånska utan också av det svenska måleri, som såg dagen under 1900-talets första decennium. För den som ur vidare synpunkter än vad en undersökning av Anders Trulsons konst möjliggör tar upp mellan-generationens stilproblem till behandling, gäller det att närmare precisera, hur mycket Münchenimpressionismen betytt för det svenska måleriet utanför Skåne. Allt tyder på, att det här inte rör sig endast om en provinsiell inriktning, utan om ett viktigt tidsdrag.

Emellertid måste det påpekas, att Münchenimpressionismen, sådan den på olika vägar nådde Sverige, i stor utsträckning byggde på det franska. Alfred Bergström betraktade redan 1896 Münchenmåleriet som en förbättrad upplaga av den franska samtidskonsten, och ännu 1909, när Secessionen från München utställde i Stockholm, betonades dess beroende av franska förebilder, ehuru det nu icke anfördes uteslutande som ett beröm.³¹ Framför allt förenade Dachauskolan logiskt fransk impressionism eller pointillism med en rytmisk linjeföring; renast visar sig detta hos Adolf Hölzel, när han omkring 1905 övervinner skymningstendenserna. Dachauskolan blev därigenom en direkt parallell till Carl Wilhelmsons svenska skola, och det är inte förvånande, att flera Valandelever fortsatt från Göteborg till Dachau — exempelvis Axel Törneman, Tora Holmström, Agnes Wieslander. Till och med Birger Simonson hade en period hos Adolf Hölzel, och när han som den förste i den blivande svenska Matissekretsen började tala om Cézanne, van Gogh och Matisse, nämnde han även Adolf Hölzels namn.³²

Utom Münchenimpressionismen och Dachaumåleriet fanns det vid seklets början ytterligare en tysk konstriktning, som var starkt franskt orienterad, nämligen Berlinimpressionismen. Men till detta måleri, som var fränare och mindre dekorativt än Münchenimpressionismen, äro de uppsvenska motsvarigheterna icke så talrika: det var stiliseringen i Münchenmåleriet, som drog svenskarna, och när denna saknades, lockade icke återstoden. På denna punkt synes i stället skåningarna vara de som bäst exemplifiera anknytningen till Tyskland. Hos Justus Lundegård, Anders Trulson, Per Gummeson och Herman Österlund ha vi tydligast mött den breda impressionism, som August Brunius kallade »pangermansk». Om det begynnande sekelskiftets skånska måleri var ännu mera tyskt än det uppsvenska, så beror detta icke på de drag av nyidealism, som kunna finnas i det, icke heller på dess samband med Münchenimpressionismen, ty dessa stilströmningar ha satt sina spår också i det uppsvenska måleriet. Det beror istället på det skånska måleriets släktskap med den Berlinimpressionism, till vars representanter hörde Liebermann och Trübner.

Det skede med orientering mot Tyskland, vars konturer jag här sökt skissera, sträcker sig fram till omkring 1909. I »Arktos» enda årgång från just detta år kan man direkt avläsa, hur vågens visare åter svänger över mot Frankrike.³³ På konstakademien utställde våren 1909 Münchensecessionen, men signaturen Hieronymus är inte lika fylld av beundran för detta måleri som 90-talets resande stipendiater: han kallar utställningen en desillusion och påpekar det alltför stora beroendet av Frankrike: »Hvad som fanns kvar när man borträknar alla dessa mer eller mindre legitima lån var egentligen en viss allmän tysk stämning, tyvärr ibland erinrande om Münchens bierlokaler, en rökig atmosfär, en brunsåsigt prakt och en fabelaktigt blandad smak.» Men i samma recension behandlar han också Matisseelevernas, »De ungas», första utställning. Vad skall det bli av dem? »Svaret är ännu vanskligt att afgifva, men det förefaller dock som om man med allvar sträfvade för själfständighet, och som så ofta

i den svenska konsten så tyckes vägen till frigörelse äfven denna gång gå öfver Paris och södern.»

Samma år besökte Tor Hedberg en Cézannesamling i Paris. Han skildrade hänförd sina intryck under rubriken »Nya riktningar inom fransk målarkonst». Men det bör observeras, att han därvid om än omedvetet knöt samman den nya Cézanneaeran med det närmast förgångna tyska skedet i ett par belysande rader. Han hade stannat framför ett par skisser med badande av Cézanne: »Jag uttalar min beundran för dessa sistnämnda, i hvilka jag finner något af samma idéinnehåll som i den tyske konstnären de Marées' kompositioner.»²⁴

Under resornas år, 1906—1911, upplevde också Anders Trulsson detta europeiska brytningsskede.

Han var icke oförberedd för Europa, och utlandsresorna medförde icke några tvärkast i hans utveckling. Hans konstnärliga tema blev det, som vi känna. Men det spelades upp i nya variationer och i europeisk instrumentering.

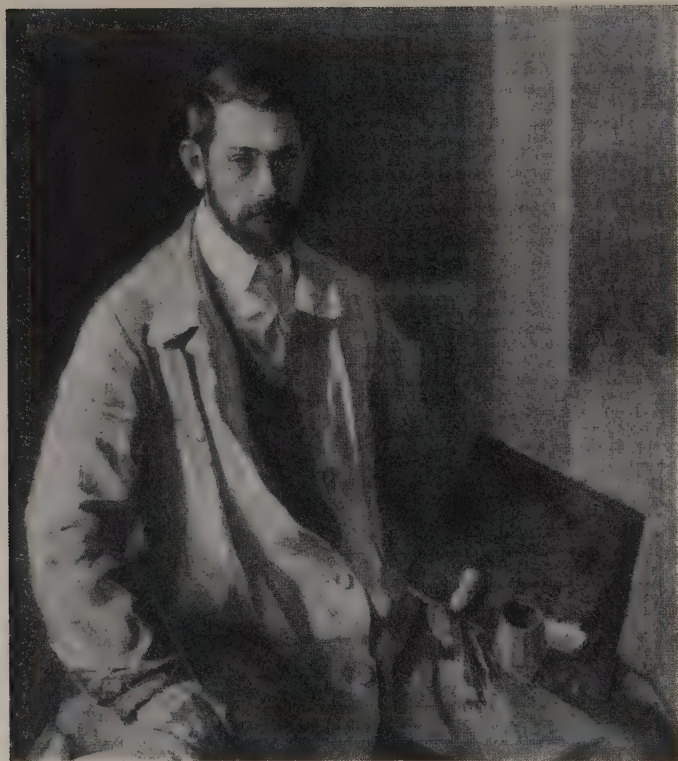
Hans första europeiska skede blev tyskt. Det inleddes med en sommar i en tysk målarkoloni vid Gardasjön och kulminerade med vistelsen i München 1907. Brüggemåleriet från samma år blev den första tillämpningen, Visbysommaren 1908 en efterprovning. En kort visit i Paris efter Münchenvistelsen ingick alldeles riktigt i schemat, men det är också riktigt, att den för Anders Trulsons måleri blev av mindre betydelse.

Hans andra europeiska skede blev däremot franskt. Det inleddes med en vistelse i Paris hela våren 1909. Därefter följde först en andra Brüggessommar och så en period av lundensiskt porträttmåleri, vilken sträckte sig från hösten 1909 till våren 1911.

Men det egendomliga är, att den konstnärliga förnyelse i Cézannes anda, på vilken tiden väntade, spåras i högre grad i Anders Trulsons tyska måleri än i hans franska. Under sitt tyska skede tog han väl vara på allt vad han upplevde av nya tankegångar och nytt måleri. Men när han i Frankrike mötte

de unga Matisseeleverna, blev honom språnget för stort, och han återvände till sin trygga naturalism.

Därför behövdes det i hans utveckling ett tredje skede, under vilket han från andra utgångspunkter kunde tränga in i det nya i tiden. Hans vistelse hos Kristian Zahrtmann i Italien sommaren 1911 blev detta tredje skede. Det är slutkapitlet i Anders Trulsons liv, och det är lyckligt, att det betecknar en stegring i hans måleri, tillräckligt stark för att visa, att han kunde ha gjort en insats även i den epok, vid vars gräns han stod vid sin död.



Självporträtt. 1910.

(258)

GARDASJÖN. RESOR OCH MÅLERI 1906

Biografiskt.

De viktigaste uppgifterna om Anders Trulsons första utlandsresa finnas hos Evert Wrangel, som berättar hur konstnären våren 1906 for ut till München och därifrån fortsatte till Torbole vid Gardasjön i Sydtyrolen, där han slog sig ned för sommaren. »Här fick han tillfälle både till landskapliga studier — af bergformationer samt framför allt af sydländsk trädvegetation — och äfven till figurmålning efter modell, som af en tysk artist arrangerats för den lilla konstnärskolonien.»¹

Den som hjälpte Anders Trulson under denna hans första färd till främmande land var den originelle och vittbereste docenten John af Klercker i Lund. Helt eller delvis reste de tillsammans, och den älskvärde Sir John, som han allmänt kallades, hjälpte möjligen också ekonomiskt sin reskamrat; i varje fall ägde han på hösten två av de största oljemålningarna från Torbole. På Lukasgillets julfest för året lär ha presenterats en kartong, visande Anders Trulson och Sir John lögande sig i Gardasjöns böljor.²

Om resan för John af Klercker närmast var en semesterresa är det naturligt, att München relativt hastigt passerades. Inga bevarade målningar eller brev finnas från detta Münchenbesök, och Anders Trulson gav sig inte ens tid att besöka Carl O. Petersen i Dachau, ehuru han synes ha träffat honom inne i München.³ En genomgång av museerna, tillräckligt grundlig för att väcka Anders Trulsons lust att återse dem, en rond på utställningarna, tillräckligt givande för att Anders Trulson skulle inse, hur väl Münchenmåleriet just då stämde överens med hans



*P. W. Harnisch:
Aktstudie,
Torbole. 1906.
Artium, Malmö.*

egna intentioner — mer ha vi icke anledning att förmoda, att den svenske konstnären hann med under sitt första uppehåll i den tyska konsthuvudstaden.

I stället var Gardasjön målet för den första utlandsresan. Här gjordes det längsta uppehållet, och här målade Anders Trulson. Med samma stolthet som han åren dessförinnan visat upp nyheterna från Arild på höstutställningarna i Skåne, presenterade han hösten 1906 minnena från Torbole. Han hann inte hem till Konstföreningen för södra Sverige, där han var orepre-senterad, men han kom i tid till lagets novemberutställning. Här dominerades hans grupp av »Gamla olivträd» och »Tyroler-landskap», båda tillhörande John af Klercker, »Olivträd vid Gardasjön», »Gatubild från Torbole», »Olivterassen», »Krusifix på kyrkogårdsmuren», »Vid kyrkogårdens grind», »Gatuparti i Torbole».⁴ Gardasjön var årets tema, och Anders Trulson spelade ut det med sedvanlig intensitet.

Av kritiken mottogos dessa målningar som ett lovvärt utslag av

*Akt, Torbole
vid Gardasjön.
1906. (175)*



tidens Italiaromantik och som ett försök till förnyelse. Anders Österling skrev exempelvis i *Handelstidningen* med särskild tanke på Anders Trulson: »Det är godt om intima begåfningar, bundna med kärlek till sin indelta torfva, men blott i enstaka fall finner man den visionära blicken bortåt och det fria språnget ut emot gränserna».⁵ I Anders Trulsons Torbolemotiv fann han något av sin egen längtan mot klassiska ideal. Han hade rätt däri, ty Gardasjön hade verkligen bjudit den skånske konstnären ett italienskt turistlandskaps alla färger och syner. Men det viktiga låg knappast däri. Det låg i stället i att Anders Trulson vid Gardasjön direkt mötte en tysk konstnärskrets.

Vid Gardasjön.

År 1941 påträffade jag i en konsthandel i Malmö — »Artium» — en aktstudie i olja av en stående kvinnlig modell i Gardasjöns olivlandskap. Modellen var densamma som Anders Trulson an-

vänt 1906, draperiet, som hon höll i handen detsamma och uppställningen ungefärligen överensstämmande. Men målningen var signerad »P. Harnisch Torbole». Efterhand kunde Herman Österlund upplysa, att just så hette den konstnär, vilken ledde konstnärskolonien i Torbole vid Anders Trulsons besök.

Paul Wilhelm Harnisch var jämnårig med Anders Trulson, född i Berlin 1874. Han fick sin utbildning i Dresden och verkade först i denna stad, sedan i Berlin, där han från och med 1904 utställde. I sina stora framträdanden var han en karaktéristisk ättling av Stucks symbolistiska Tyskland; just 1906 utställde han i München en stor fantasikomposition, »Der Hirte», visande en idealskön herde bredvid sin väldiga tjur i ett soligt Arcadien.⁶ Bakom kompositioner sådana som dessa låg emellertid ett naturalistiskt-impressionistiskt aktmåleri i friluft, och Anders Trulson mötte således hos Harnisch både tysk nyidealism och tysk impressionism i Berlinfattning. Dessutom bör han genom de tyska konstnärerna ha kommit i kontakt med tidens dekorativa tendenser. Han hade ju passerat München, där Dachauskolan stod i sin högsta blomstring, och dessutom var just 1906 året för Gauguins slutgiltiga genombrott.

Själva naturen vid Torbole tvingade Anders Trulson att offra åt Italiasvärmeriet: »Stig af järnvägen vid Peschiera vid Gardasjön» — skriver en av de otaliga målarturisterna i dessa trakter — »och följ med mig upp till Riva! Har någon nånsin sett en sådan färg som på den sjöns vatten? I skuggorna under båtarna blir det så där grant blågrönt — 'gendarm-blått' —, att man skulle tro det vara färgadt, — men ser ni det mot solen, är det smält guld. Bergen, som mot norra delen af sjön bli allt högre och brantare, störta snart lodräta ned i vattnet och omgifva er med skyhöga violetta murar, kring hvars toppar molntapparna dansa ringdans. . . . En afton foro vi tillsammans öfver sjön till den pittoreska lilla staden Malcesine för att supera i en trattoria där, och jag glömmer aldrig den egendomliga, nästan overkliga stämning, som då hvilade öfver det trolska vattnet. Berg, vatten, luft, allt var blått, men ett tungt tryckande blygråblått, och



Olivträd vid Gardasjön.
1906. (167)

på samma gång liksom upplyst inifrån, vattnet var som kvicksilfver, tungt och metalliskt och oljigt. Mot denna bakgrund tecknade sig de väldiga olivernas i Malcesine bladverk som det finaste spetsarbete; de grå, liksom i smärta förvridna olivstammarna med sin mörkgröna mossas antogo i den dystra belysningen fantastiska och hemska former, det låg något så hotande i luften, som om allt stod och ängsligt väntade på en naturrevolution.»⁷

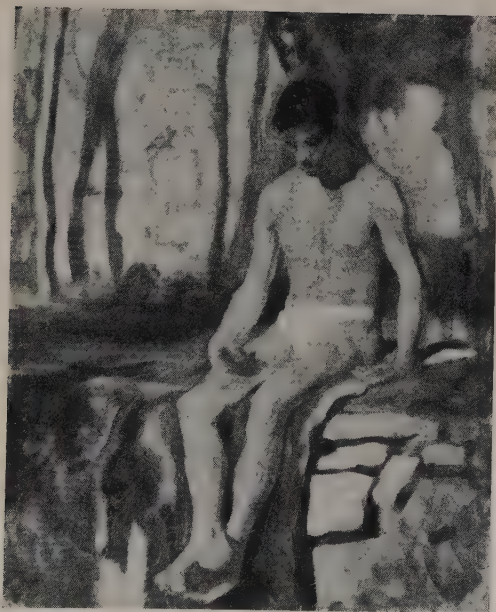
Detta sagosköna turistland målade Anders Trulson på stora dukar och med den allt uppslukande iver, som var så karaktéristisk för honom. Han målade olivterrasserna med marken brinnande i orange, de vresiga olivstammarna med musklerna i kramp, det silvergröna lövvalvet, utblicken mot den blygrå sjön med de violetta alperna på andra sidan. Han begav sig upp mot höjderna och målade den slingrande muren under bergbranten

och han sökte upp den rofyllda platsen framför kyrkogården, där solen fläckvis lyste på marken. Han sällade sig visserligen icke till de stiliserade Böcklinefterföljarna, men han anslöt sig helt till den tysk-italienska motivsynen. Därmed återupplevde han vid Gardasjön den skånska trakt, vars italienska karaktär markeras med namnen »Italienska vägen» och »Arilds pinjer». Oliverna äro »Björkens» direkta fortsättare, och Torbolemotiven bäras upp av samma turistromantiska färgkontraster som denna. Marken kring olivträden glöder i samma gulröda färg som backen kring »Björken», och Gardasjöns blåvioletta yta blir en motsvarighet till Skälderviken. Växlingen mellan varmt och kallt, som för första gången togs upp som dekorativ effekt i »Björken», spelar för andra gången en huvudroll i dukarna från Gardasjön.

Men olivterrasserna lockade inte Anders Trulson enbart på grund av den olympiska färghållningen. Också en annan sida av hans målarkynne fick förnyat utlopp inför motivet. Själva trädstammarna tjusade honom på samma sätt som Värpingestugorna eller båtarna i Arild gjort det. Han ställde upp sitt staffli nära intill dem, han lät ramkanten skära av dem, han porträtterade dem och han tog fram ljus och skugga ur deras skrovliga innanmäte med saftigt bred målarglädje. Redan inför dessa studier av stammarna känna vi igen impressionisten Anders Trulson. Och aktstudierna ger oss ännu bättre exempel på ett friluftsstudium, som går mot impressionism. Jag känner flera sådana, ofta målade på båda sidor, men bäst visar en studie med en pojke i simbyxor, sittande på en djurhud på en stengårdsgård, åt vilket håll Anders Trulson strävade. Det finns i denna studie ingenting av »Björkens» dekorativa förenkling men desto mer av den friska skissaktigheten från skogsinteriören av 1903 och från Värpingestugorna. Pojken är en mörkhyad sydlänning, gårdesgården är vitrosa med blått i fogarna, ängen grön och gul med svartblågröna skuggor, och dessutom kasta smala trädstammar ormande blå och blåvioletta skuggränder över bildytan. Här är Anders Trulson bred och frodig germansk impressionist. Han hade tidigare varit det i sina landskapsstudier. Men först i kret-



Akt, Gardasjön.
1906. (175)



Sittande gosse i solskin,
Gardasjön. 1906. (173)



P. Gummeson: I trädgården, Röstånga. 1912.

Malmö museum.

sen av tyska konstnärer vid Gardasjön förstod han, att även Bathseba kunde flyttas ut i solskenet. Han gick mot impressionism även i figurmåleriet.

Samtidigt som lyskraften i aktstudierna stiger och färgen blir rikare, händer det att en kompositionell lagbundenhet av ny art kan spåras i dem. Modellernas lemmar börja glida samman med trädgrenarna till ett nästan ornamentalt helt. I en av dessa studier (sid. 301 överst) står modellen i ren profil mot en fond, vars färger ordna sig till ett plant mönster av grönt, brunt, grått och gult, så rent upplagt, att tanken går till Gauguin. En liknande strävan efter rytmisk ytverkan finns i kompositionen »Vid kyrkogårdens grind»: den är uppbyggd med dekorativ stränghet inom det nästan kvadratiska formatet, och skuggorna, solfläckarna, och de knotiga stammarna bilda ett ornament av en gobelängs verkan. Det är dessa två dukar som visa, att Anders Trulson under sin första utlandsresa mötte också tidens tendenser till en åtstramning av kompositionen i djupare konstnärlig



Vid kyrkogårdens grind, Torbole. 1906.

(172)

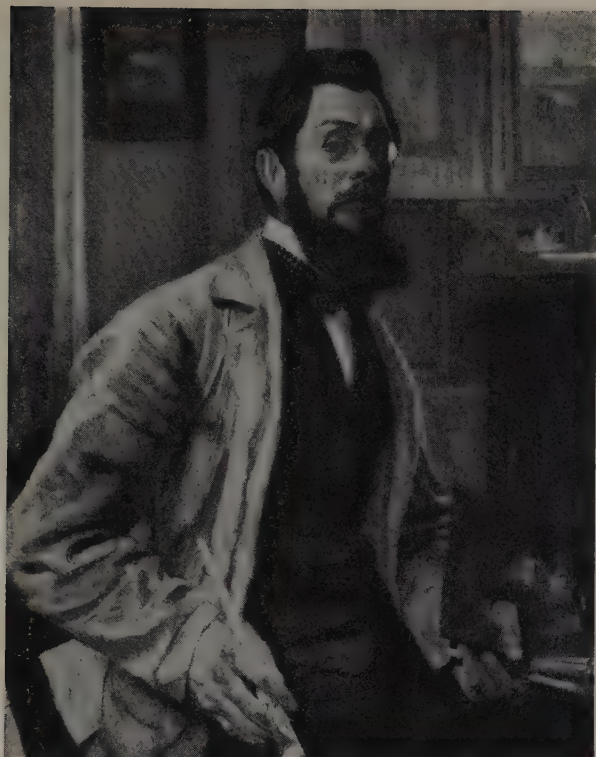
mening. Men de nådde honom icke direkt från Frankrike, utan genom den tyska konsten. Solljuset i »Vid kyrkogårdens grind», som fläckvis silar ner genom trädkronorna, är närmast hämtat från Max Liebermann och Berlinimpressionismen, och både gobe-längkaraktären och nerskuggningen med dess dragning mot brunt visar hän mot München och Dachau. Den plastiska kraften och tyngden i modelleringen är tysk och har ingenting att göra med luftigt franskt måleri. Målningen är ännu ett exempel på hur Anders Trulson av 1906 engagerade sig i tyska konstströmningar.

Tillämpning i Lund.

Det finns ett litet till 1906 daterat självporträtt (sid. 280) som man skulle tro var målat bland tyska impressionister i Italiens solsken, om inte ett golvur i bakgrunden talade om, att det var utfört i ateljén hemma i Lund — uret inköptes på auktionen efter Anders Trulsons död av auktionsförrättaren

själv, och han äger det fortfarande.⁸ När man vet detta, måste man i stället uppfatta porträttet som det första glada tillämpningsexemplet vid återkomsten hem på hösten. Jämför man med tidigare självporträtt tycker man sig möta just resenären: Anders Trulson bär en upp till halsen knäppt blåsvart väst eller tröja under den obligatoriska gula linnerocken, rödprickig rosett och elegant mjuk grå filthatt. Det är inte Lunds skymningsromantiker vi möta; är det inte i stället den nyuppklädde Gardaturisten? Själva måleriet bestyrker ett sådant förmodande. Vi äro i detta porträtt ganska långt borta från den varma bruntonigheten i de porträtt av professorskan Böök och professor Johannes Paulsson och den skiss från faderns bår, som säkert kunnat föras till våren 1906. Däremot fogar sig fondens många fält av glänsande vitt, grått, gult och grönt samman med de färger, som ansikte, skägg och dräkt ger, till en spelande helhet, som inte så lite påminner om det ornamentala färgmönstret i den sista av de Gardaakter, jag ovan dröjt vid. Något absolut dokumentariskt bevis har jag icke, men det är, som jag tidigare antytt, frestande att betrakta sommaren vid Gardasjön som skiljemuren mellan ljusdunkelmåleri och dagsljusmåleri.

Accepterar man denna förmodan, får man fram en hel grupp målningar, vilka signerats 1906 och skulle tillhöra höstens arbetsperiod. Dit skulle i första hand höra ett av de två stilleben samt det självporträtt, som konstnären i november utställde tillsammans med dukarna från Gardasjön.⁹ Det stilleben det är fråga om — med frukter och en blå servis — är exempel på naturalism i klart dagsljus med starka kontraster mellan varmt rött och kallt blåviolett; det står alltså i avgjord motsättning till den uppställning av målarutensilier mot brun fond och i halvdunkel, som jag velat hänföra till vårens ljusdunkelgrupp. Samma skillnader finns mellan det självporträtt med Arildstavla, som jag velat hänföra till våren, och höstutställningens stora självporträtt från ateljén. Det förra porträttet är en färgromantisk studie, och mannen som står där är något av en fanatiker. Det andra porträttet visar oss den trygge naturalisten, vederhäftig, tung,



*Självporträtt
i ateljén.
1906. (177)*

saklig och betänksam både som människotyp och i sitt måleri. Vilken skillnad ligger inte bara däri, att en rödflammig tavla bildar bakgrunden i det ena fallet, medan i det andra ett svalt grönskimrande dagsljus smyger sig in över bilden från ett fönster i fonden!

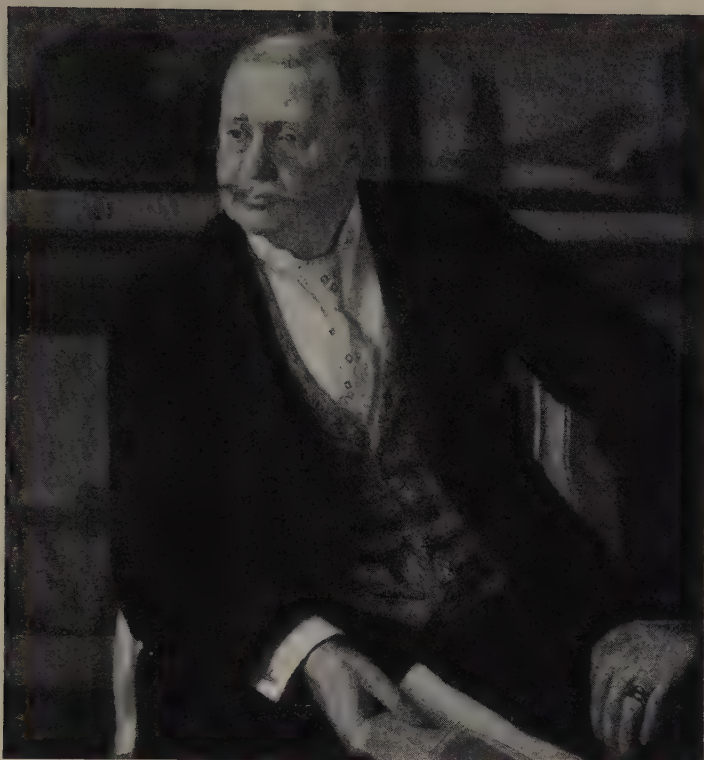
Det finns ytterligare två porträtt, signerade 1906, som i sin kyliga gråblågröna färgskala hör till denna naturalistiska grupp. Det ena föreställer Tora Olsson-Böök i violett blus, och här stöder modellens egna uttalanden förmodandet att det utförts först under hösten. Det andra porträttet är det av professor Evert Wrangel.

Evert Wrangel uppger i bildunderskriften i sin minnesskrift över Anders Trulson, att detta porträtt skulle vara signerat 1904—1905. Denna årtalsangivelse kan bero på ett minnesfel,

eftersom porträttet faktiskt är daterat 1906 på duken. Men det kan också vara så, att Anders Trulson arbetat länge och i olika etapper på det. Det kan väl anses troligt, att det är erfarenheter från egna sittningar, som kommer Evert Wrangel att skildra Anders Trulson som porträttmålare med följande ord: »Han kunde, t. ex. vid ett porträtt, pröfva och söka en längre tid, utan att resultatet blef tillfredsställande; då ställde han i en hastig vändning bort det länge öfverarbetade och började på nytt, och han kunde då understundom nå på några timmar ett långt förträffligare uttryck än under veckor förut.»¹⁰ Om dessa ord få tillämpas på porträttet av Evert Wrangel, skulle man kunna tänka sig, att det under 1904 och 1905 lagts upp i en helt annan färgskala än den slutgiltiga. Men så skulle »det länge öfverarbetade» ha ställts bort och konstnären börjat från början



*E. Josephson:
Porträtt av
G. Renholm.
1880.
Nationalmuseum.*



Porträtt av Evert Wrangel. 1906.

(178)

igen. Det bör i så fall ha skett först 1906, det år då porträttet är signerat, och orsaken till att konstnären inte längre var nöjd med sina tidigare försök skulle då just vara, att Gardaperioden hade infallit under mellantiden.

Hur det än må förhålla sig med tillkomsthistoriens olika etapper — med detta 1906 signerade och fullbordade porträtt har Anders Trulson funnit normerna för hela sitt kommande naturalistiska porträttmåleri. I uppställningen påminner porträttet om de tidigare skildringarna av A. Th. Kulle eller Algot Ruhe, men det är också starkt besläktat med Ernst Josephsons porträtt av journalisten Renholm i Nationalmuseum. Det är målat i fullt dagsljus, och helhetstonen är ljus, lätt beslöjad och svalt blågrön, ehuru det alltså finns kvar en Rembrandtpoäng: konstnären

har tvingat professorn att bära en skimrande gul väst. Slutligen har Anders Trulson lagt ner hela sitt kunnande och hela sin energi i karakteristiken. Professorn i konsthistoria sitter mot en fond av fyra kopparstick i guldram och håller ett grafiskt blad i handen. Han är fångad som konstdiplomaten mitt i en livlig konversation. För ögonblicket är han den lyssnande, något framåtböjd och med ena handen på knät. Men han sitter en garde, med huvudet lyft, beredd att i nästa ögonblick kasta in en replik i samtalet. Huvudet är karakteriserat med inträngande skärpa: de ljusblå ögonen bakom pincenén, de livliga rynkorna däromkring, den spetsiga gula mustaschen, det breda käkpartiet, den vassa hakan — vad har inte Anders Trulson sett av den ettriga energi och den outtröttliga viljekraft, som hos denne verksamme konstprofessor förenade sig med det vänliga intresset för allt och alla och med den förbindliga diplomatposen!

Även om gränsen mellan skymningsromantik och naturalism i 1906 års produktion i verkligheten icke skulle motsvaras av en så knivskarp gräns i tid, som jag i min analys antagit, är i varje fall tendensen i stort fullständigt tydlig, och betydelsen av den första utlandsresan ovedersäglig. Anders Trulson lämnade den slutna skånska kretsen och sökte kontakt med Europa. Han kom till Norditalien men mötte där en tysk konstnärskrets. Närmast gick han mot en germansk impressionism, och i Gardasjöns solsken släppte han sitt ljusdunkelromantiska förgångna även som figurmålare. Men vi få för den skull icke glömma, att produktionen vid Gardasjön även omfattade duken »Vid kyrkogårdens grind». Impressionismen var endast en sida av det, som Tyskland hade att bjuda resenären av 1906. Med nästa utlandsresa skulle som komplement till Gardaimpressionismen komma en ny bölja av skymning, romantik och meditation.

MÜNCHEN. RESOR OCH MÅLERI

1907—1908

När Skånska konstnärslaget framträdde på utställningen i Lund sommaren 1907 saknades bland utställarna dess lundensiske representant framför andra.¹ Med turistfärden till Gardasjön hade Anders Trulson fått reslusten i blodet. Han lät höstutställningen och julen 1906 gå, men kort efter nyår gav han sig i väg igen. Den färd, som nu följde, blev hans stora utlandsresa.

Studier i München.

Också denna gång gick Anders Trulsons resa till Tyskland. Lördagen den 26 januari 1907 anlände han över Berlin till München, Tysklands konsthuvudstad, om vilken Georg Jakob Wolf skriver, att den hade ateljéfönster på vart femte hus, antingen detta sedan var byggt i renässans eller i Jugend.² På måndagen meddelade Anders Trulson vännerna i Lund — på ett av de fyra kort, som finnas kvar från hela resan — att han bodde på Hospitz Mathildenstrasse, att han hade träffat Carl O. Petersen ute i Dachau och att han tänkte skaffa sig en ateljé, men att det inte såg ut att finnas någon ledig.³ Ännu den 25 februari bodde han kvar i sitt fredliga Hospitz.⁴ I början av april sände han ett överraskande vykort från Garmisch, där han påstod sig ha idkat skidsport under påskhelgen.⁵ Han återvände till München, och först längre fram i månaden for han vidare.⁶ Han hade då varit omkring tre månader i München.

Anders Trulson hade en enda fast punkt i München, nämligen Carl O. Petersen. Denne skånske målare var då nygift och bodde



*Rembrandt:
Kristi gravläggning.
Alte Pinakothek, München.*

ute i Dachau. Fru Elly Petersen har i brev skildrat, hur deras hem blev en samlingsplats för svenska konstnärer, och hur även Anders Trulson mottogs i hemmet och blev en uppskattad medlem i vänkretsen.⁷ Däremot kom Anders Trulson väl endast flyktigt i beröring med konstnärslivet inne i München. Han fick kanske någon kontakt med kretsarna på kaféer och bierstugor, såg maskeradaffischernas lössläppta Jugendglädje och fångade på så vis något av Münchenstämningen, men knappast mer: »Ich weiss», skriver fru Petersen, »dass er im Café Luitpolt verkehrte und dort heimatliche Zeitungen las. Um diese Zeit war dies Café der Mittelpunkt der Künstler. Ob er mit deutschen Künstlern befreundet war, bezweifle ich. Er war nicht sehr der deutschen Sprache mächtig und arbeitete sehr flessig.» Ej heller synes Anders Trulson under Münchentiden ha slutit sig till någon lärare eller arbetat i någon mästarateljé. Han finns inte inskriven vid konstakademien, och varken fru Elly Petersen

eller Evert Wrangel, som brukar vara väl försedd med sakuppgifter, har något att säga härom.⁸

Följaktligen torde Anders Trulson under de tre månaderna helt ha ägnat sig åt Münchens gallerier och Münchens samtidskonst. Med sin inställning gick han säkerligen först till Alte Pinakothek med dess rika samlingar av italienskt, spanskt, gammalt tyskt och nederländskt måleri. Efter en månad i München, den 25 februari, skrev han in sig i museets kopieringsliggare och började kopiera Rembrandts »Gravläggningen».⁹ Denna kopia, som numera är försvunnen, berömdes av kamraterna för sin skönhet. Den utgjorde det viktigaste påtagliga resultatet av konstnärens Münchenvistelse.

Rembrandtsamlingen i Alte Pinakothek omfattar en rad verk alltifrån den tidiga »Den heliga familjen» och fram till självporträttet av 1654, genom vilket den gamle Rembrandt är företrädd. Samlingen domineras av »Messiaden», vars figurrika scener äro utförda under 1630-talet och början av 1640-talet. Av de fem scenerna i serien är »Gravläggningen» en av de mest figurrika och ur belysningssynpunkt mest komplicerade. Inne i gravkammaren till vänster lägges den döda kroppen i sarkofagen, och denna scen belyses från två olika ljuskällor till vänster. Till höger i förgrunden står en lykta, och i bakgrunden ser man genom grottans öppning ut mot Golgatahöjden, bakom vilken solen går ned.¹⁰ Anders Trulson återvände alltså till Rembrandt och till ljuseffekternas Rembrandt. Han hade vid Gardasjön 1906 gått mot dagsljus och impressionism. Redan Rembrandtstudiet i München antyder, att han åter var på glid mot meditativt ljusdunkel.

Från Alte Pinakothek måste Anders Trulson ha sökt vidare till Münchens nyare måleri. 1800-talssamlingarna kunde han finna i Neue Pinakothek och i Schackgalleriet med dess samlingar av bland annat Feuerbach, Böcklin och Klinger, och det nyaste måleriet kunde han studera på otaliga utställningar.¹¹ Av dem var den viktigaste secessionisternas vårutställning, vilken öppnats redan den 28 december och fick sin prägel genom att

den också rymde två stora separatutställningar, av Rudolf Schramm-Zittau och Adolf Hölzel. Till denna utställning hade anmälts 1400 arbeten, av vilka blott 289 antogs.¹² »Die Produktion blüht», heter det i recensionerna, och i en särskild artikel i »Die Kunst» av 1907, »Eine Münchener Krise», framhålls trängseln av konstnärer i staden.¹³

Vad Anders Trulson måste ha sett och vad han måste ha stannat inför av allt detta måleri kan man i stora drag sluta sig till.

Münchenkonstens konung, Franz von Lenbach, var död, och minnesutställningen hade hållits redan 1905.¹⁴ Men hans inflytande var inte slut: »Bis zu seinem Tode 1904 war Lenbach der Dirigent des Münchener Geschmacks gewesen. Und eine gewisse branstige Schwere, die das Gegenteil von frischer Natürlichkeit ist, liegt daher vielen Münchenern noch jetzt im Blute. Ludwig Herterich, ein starkes Malertalent, taucht, um einen Blumenstrauß leuchten zu lassen, erst den ganzen Rest des Bildes in braune Sauce. Leo Samberger, der als Porträtmaler die Erbschaft Lenbachs übernahm, glaubt sich verpflichtet, sich als dessen wahlverwandten Nachfolger auch dadurch erweisen zu müssen, dass er Lenbachs Braun, statt es ins Hellere überzuleiten, noch mehr ins Dunkle steigert.»¹⁵ Här har vi det som Hieronymus i »Arktos» år 1909 kallade »Münchens bierlokalen, en rökig atmosfär, en brunsåsig prakt».¹⁶ Lenbachdunklet på gott och ont, som tidigare betytt så mycket för Anders Trulson och hans generation, låg ännu kvar över Münchens samtidsmåleri, när Anders Trulson upplevde det 1907.

Efter Lenbach hade Stuck intagit platsen som härskaren i Münchens konstliv, och med ett leende på läpparna kunde Anders Trulson gå omkring och erinra sig August Johnssons drömmier från akademitiden. Schackgalleriet kunde ge honom en god uppfattning om hela denna tyska nyidealism, och framför allt ställdes han där inför Arnold Böcklins konst. Med sin saklighet och sin brist på litterär fantasi gick han säkerligen alltjämt förbi Böcklins tritoner och fauner, men kanske förblev han inte

helt likgiltig för Böcklins landskap. Ty här mötte han en av källorna till det Italiasvärmeri, som han så många gånger tangerat under sin konstnärliga utveckling. Här mötte han samtidigt sin tids skymningsmättade symbolism i en av dess mest betydelsefulla utformningar. Trots allt måste det ha funnits mycket i Böcklins konst, som gjort intryck på Anders Trulson. Särskilt om han visste, att han några månader senare skulle befinna sig i Brügge, bör han ingående ha studerat Böcklins sovande byggnader och speglade vatten med vita svanar.

Men det nya München mötte Anders Trulson varken hos Lenbach eller Böcklin och Stuck. Recensionerna i »Die Kunst» bekräftar, att just omkring 1907 stod Münchenimpressionismen, det tunga, meditativa, harmoniskt fylliga valörmåleriet, i sin högsta blomning. Det hade många företrädare, och det är omöjligt att avgöra, var Anders Trulson mötte det. I varje fall fanns det på Rudolf Schramm-Zittaus separatutställning. Denne konstnär var djurmålare i Heinrich Zügels krets, men liksom mästaren hade han gjort tung, glödande kolorism av djurstudiet.¹⁷ Münchenimpressionism av denna art måste ha hört till Anders Trulsons viktigaste upplevelser under våren 1907.

I sin mest avancerade och mest konsekventa form mötte emellertid Anders Trulson Münchenimpressionismen på Adolf Hölzels utställning. Vi ha två skäl att anta, att han studerade den ingående: dels hade Hölzel varit Ernst Norlinds lärare, dels hade han varit Carl O. Petersens. Själv hade han 1906 i »Vid kyrkogårdens grind» kommit ganska nära Hölzelkretsens på en gång tunga och rytmiskt dekorativa konst, och redan flera år dessförinnan hade han genom Ernst Norlind förts in på dess vägar. Nu stod han inför själva källan. Särskilt visade Adolf Hölzel 1907 en serie av sina kolteckningar, vilka med sitt breda och summariska utförande, sin rytmiska storhet och sitt mäktiga ljusdunkel måste ha fångat uppmärksamheten hos den, som en gång tecknat »Nybroåns utlopp».¹⁸

De viktigaste skiftningarna i Münchens måleri av 1907 —

Lenbachtraditionen, Stuckidealismen och Münchenimpressionismen med Hölzelmåleriet — ligga således mycket klart till. Anders Trulson måste ha stött på dem, även om det naturligtvis är omöjligt att avgöra, var och hur han mött dem starkast. Men det är också tydligt, att Anders Trulson icke kan ha blivit överraskad av det som han mötte i München. Han hade i linje med tidens inställning valt den tyska vägen till Europa. Och i Tysklands konsthuvudstad kunde han gå på utställningarna och känna igen både sin egen skymningsromantik och sin egen strävan att förvandla dess skymning till kolorism. Redan vid Gardasjön måste han ha märkt, hur väl hans egna strävanden gingo samman med den tyska samtidens. Münchennyansen låg däri, att det impressionistiska draget kompletterades med ett dekorativt syntetiskt och meditativt. Vi ha ännu icke sett Anders Trulson tillämpa de nya erfarenheterna från München, ehuru redan Rembrandtkopian ger en fingervisning. Men man kan jämföra Anders Trulsons äldre måleri med det tyska måleri, som han mötte i München 1907. Redan då får man en bekräftelse på, hur starka intrycken från Tyskland voro i sekelskiftets svenska måleri.

Visit i Paris.

Hur viktig den tyska konsten än var, borde dock en visit i Paris ingå i resplanen. Tora Holmström berättar, att Anders Trulson deltog i en ateljéfest i Paris den 4 maj 1907, och att han då vistats en kortare tid i den franska huvudstaden. Exakt en månad senare, den 4 juni, reste han därifrån till Belgien och Holland.¹⁹ Medan han hade ägnat åtminstone tre månader åt München, nöjde han sig med en månad eller sex veckor i Paris.

Trots Münchens starka ställning fanns det en hel krets svenska konstnärer i Paris våren 1907.²⁰ I spetsen för skandinaverna stod Christian Krogh, vilken var lärare vid Academie Colarossi, där åtskilliga yngre skandinaver gingo och tecknade kroki på kvällarna. Till dessa hörde bland annat Tora Holmström, Ellen

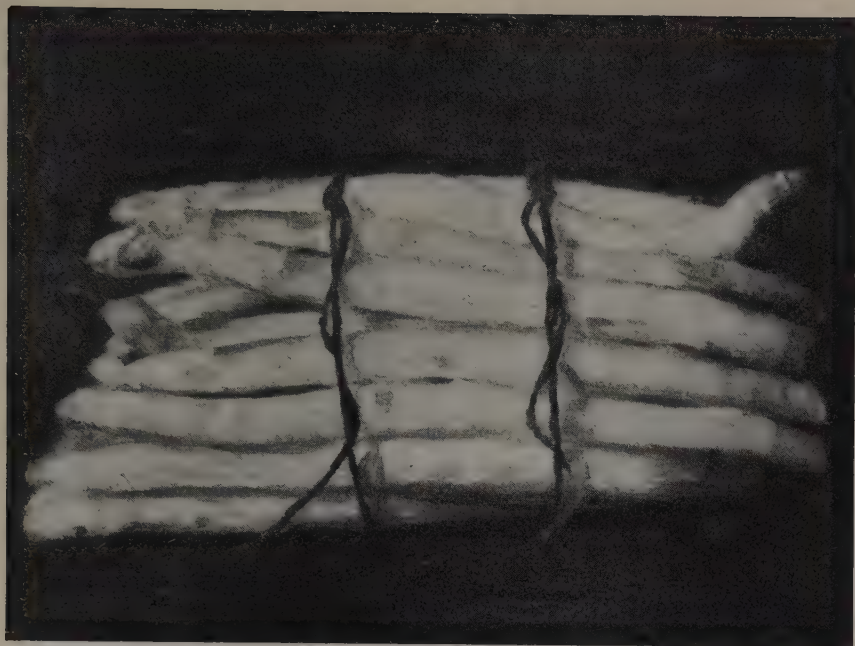
Trotzig, Hanna Borrie och Adelheid von Schmiterl w, samtliga från Valand i Göteborg. Till de unga i Paris hörde vidare Gabriel Burmeister, Gösta Sandels och Birger Simonson. Skåningen Thure Rydbeck skymtade ibland men höll sig mycket för sig själv. Vidare träffade Anders Trulson sin gamle akademikamrat Gunnar Hallström och dessutom kan han ha haft en viss glädje av Karl Isakson, vilken vistades i Paris vintrarna 1905—1906 och 1906—1907, huvudsakligen tillsammans med danskarna Harald Giersing och Ernst Goldschmidt.²¹ Karl Isakson var mycket tillbakadragen — »som jag aldrig minns annat än som en blek person i bakgrunden vid en skandinavisk afton i ett café», skriver Tora Holmström om honom. Emellertid hade han i Stockholm varit akademikamrat med Herman  sterlund, som även varit tillsammans med honom i Italien, och dessutom var Isakson Zahrtmannelev. Anders Trulson träffade honom under sina sista  r ofta i Malmö och har målat ett porträtt av honom, men Herman  sterlund tycker sig minnas att de också voro tillsammans i Paris.²² H r spänns i så fall en tråd, som icke kom att bli helt utan betydelse för Anders Trulsons måleri. — Dessutom hörde till den svenska kretsen en rad författare som Anders Österling, John Landquist, Henning Berger, Sigfrid Siwertz, Marika Stiernstedt. Till svenskarna s llade sig norrmän och finnar. De flesta av skandinaverna träffades på Café de Versailles vid Gare du Nord, på det finare Regance eller på Leduc, där man åt. Då och då höllo målarinnorna atelj fester i 9 Rue Campagne, atelj huset, som skildrats av Ernst Norlind — denne låg emellertid i Paris något  r tidigare.²³ Till stor del rörde sig diskussionen bland svenskarna under våren 1907 om bildandet av en Nordisk klubb, något som också blev verklighet.

Under sitt korta uppeh ll i Paris s llade sig Anders Trulson icke till eleverna hos Christian Krogh utan nöjde sig med att hemma utföra ett och annat stilleben.²⁴ Ett sådant  r »Sparris» i Nationalmuseum. Men det  r också hans enda bevarade målning från Parisvistelsen. Tydligt har han liksom i M nchen främst velat lära känna Paris, dess museer och dess samtidskonst.

När det gäller Anders Trulson kan man taga för givet, att ett av hans första mål i Paris var Louvre, och att han använde en stor del av sina sex veckor åt dess skatter. År 1909 var han ju, som Torsten Schonberg berättat, en mycket god kännare av Louvre, och denna sin kunskap måste han ha grundlagt under besöket 1907. På Louvre fick han bland annat i original se Rembrandts »Bathseba», vilken, som jag tidigare påpekat, inspirerat en av hans mest karakteristiska aktstudier (sid. 207).

Med Louvre som en fast utgångspunkt måste Anders Trulson ha begivit sig ut på forskningsfärder i staden. Han kom till Paris på våren, när den franska luften brukar stå fuktig kring Seine och Eiffeltornet är svept i en gråviolett slöja, och han bör ha haft goda tillfällen att studera och förstå både franskt valörmåleri och fransk impressionism. Men hela denna konst hörde till det, som sekelskiftets konstnärer strävade att komma bort från. I stället bekräfta uttalanden av Anders Trulsons vänner vad jag tidigare sökt antyda, nämligen att man främst sökte upp sådant måleri som Puvis de Chavannes, Moreaus och Carrières. Jag har påpekat, hur dessa tre mästare intresserade Karl Isakson av 1907. Hanna Borrie, som givit en skildring av Paris under Anders Trulsons besök, berättar hur man fördes till Moreaumuseet och hon hänvisar dessutom till den stora minnesutställning över Carrière, som hölls våren 1907. Även Tora Holmström beundrade i Luxembourgsmuseet Carrières harmonier i brunt och grått — »trots hans suddighet», tillägger hon med ett citat ur ett brev just från 1907.

Till detta kom de spridda intrycken av den nyare franska konsten. Gauguin var aktuell just 1907 tack vare minnesutställningen hösten dessförinnan och Hanna Borrie nämner namnet Henry Rousseau och berättar till och med att man fördes till en konsthandel för att se på underliga målningar av en konstnär vid namn Henri Matisse. Det som bäst visar att man 1907 var på väg mot en omsvängning är emellertid det stora intresset för Manet. Karl Isakson hade redan hösten 1905 tillsammans med Carl Madsen besökt Durand-Ruels privatsamling, där Manet var



Sparris, Paris. 1907.

(183)

utomordentligt väl representerad, och liksom Harald Giersing satte han denne konstnär högst bland fransmännen.²⁵ Lika stark var svenskarnas beundran för Manet. Tora Holmström berättar, att upplevelsen av Manet var den största händelsen under hennes Parisvistelse, och säkerligen kan hon därvid framträda som talesman även för Gösta Sandels och Birger Simonson. Däremot hade skandinaverna, som jag antytt, ännu icke funnit vägen till Cézanne. Tidsgränsen måste här dragas så hårfint, att man inte kan taga för givet, att Anders Trulson överhuvud såg någon målning av mästaren från Aix under våren 1907. Tora Holmström hade hört att tre små målningar av Cézanne skulle finnas på Louvre och irrade förgäves omkring för att finna dem — vaktmästarna kände icke ens till namnet. Paris av 1907 låg ännu i väntan, och Tora Holmströms sökande är signifikativt för hela skedet.

I förhållande till München låg alltså Paris av år 1907 inga-

lunda lätt till för en resande konstnär, och först inför Anders Trulsons eget måleri kan man avgöra vilken roll Parisresan spelat för honom. Det enda bevarade provet på hans konst från själva Parisuppehållet är det redan nämnda stillebenet med en bunt sparris, utställt 1908 och bestämt som en Parismålning av Håkan Gillberg.²⁶

Älskaren av torgens grönsaker har alltså i något parisiskt torgstånd tillhandlat sig en sparrisbunt. Han har lagt det granna knippet på bordet framför sig och porträtterat det med alla dess glansdagar och skiftningar mot en bakgrund, som drar över från svartgrönt mot rött. Stillebenet är karakteristiskt för Anders Trulson. Men kanske vågar man likväl försöka stilbestämma det med hänsyn till de konstströmningar, som mött konstnären under resan. Man kommer då fram till att det har Münchenimpressionismens mustighet, mättnad och värme i färgen. Men även fransmännen alltifrån Chardin och till Cézanne ha målat de härligaste stilleben av denna art, och framför allt har Edvard Manet ställt upp och målat grönsaker på samma saftigt omedelbara sätt som Anders Trulson. Enligt Tor Hedberg hade fransmännen mist sin ledarplats i konsten, och Anders Trulson hade stannat längre i München än i Paris. Men icke desto mindre är det lockande att i »Sparrisen» se Manets motiv- och färgsyn förena sig med Münchenimpressionismens.²⁷

Sparrisbuntens har alltså givit ett första tillfälle att beröra den fråga, som trängt sig fram medan vi följt Anders Trulson genom Europa — München eller Paris? Men det slutgiltiga svaret gav konstnären inte förrän han kom till Brügge, där intrycken från resan äntligen på allvar slogo ut i måleri.

Tillämpning i Brügge.

Den 3 juni sände Anders Trulson från Paris det tredje av de små kort, som utgöra hans enda egna bevarade dokument från den stora utlandsresan: »B. B. Reser i morgon till Brüssel och därifrån till Brügge. Är det något du vill underrätta mig om

så skriv till Brügge 'poste restante'. Vännen Truls.»²⁸ Därmed inleddes resans tredje etapp, som gick genom Belgien och Holland. Det sista vykortet i serien är avsänt från Brügge den 20 juni och lyder: »B. B. Har fått det returnerade brevet. Reser nu en af dagarna till Antwerpen, därifrån vidare till Haag och Amsterdam. Har träffat Svedlund här för ett par dagar sedan han holler på att måla här. Jag har målat ett par saker. Här är ganska pitoreskt. Skrif poste restante Amsterdam. Kopierar jag inte i Holland så kommer jag nog snart hem.»²⁹

Det framgår av dessa brev, att även hemresan var planerad som en musei- och studieresa. Men i Brügge sökte sig det som Anders Trulson under sina trägna studier samlat inom sig plötsligt utlopp. Han tycks inte ha stannat länge i Brügge vid detta sitt första besök. Han kan inte ha kommit dit förrän en vecka in i juni, och den 20 i samma månad talar han redan om att resa. Men en bevarad skissbok och de målningar som finnas i behåll visa ändå, att han upplevde staden med hela sin konstnärssjäl, och att han under några korta sommarveckor verkligen hann och förmådde omsätta upplevelserna i konst. När han kom hem från Europa, voro Rembrandtkopian och sparrisstillebenet bevisen för att han varit i München och Paris, men Brüggemotiven voro huvudsaken, och det var med dem han framträdde på höstutställningarna. På Konstföreningens för södra Sverige utställning visade han tillsammans med en del äldre målningar den här avbildade »Kanal i Brügge» samt en »Afton. Kanal i Brügge. (Tempera)», och på Skånska konstnärslagets utställning kom han uteslutande med Brüggemotiv: dels »Gatparti i Brügge», dels tre kanalbilder.³⁰

Det var Georges Rodenbach, som hade gjort Brügge till mystikens huvudstad i Europa. År 1892 hade han utgivit sin lilla roman »Bruges-la-Morte». Berättelsen handlar om Hugues Vianes kärlek till sin döda hustru. I Brügge, den döda staden, inrättar denne sitt hem som ett minnestempel över hustrun, och när han vandrar längs de stilla kanalerna i denna de medeltida

trappgavlarnas och den eviga klockringningens stad upplever han den som en symbol för förgängelsen och minnet. Han möter sin älskades gengångerska på en gata i Brügge och försöker återuppleva hustrun genom henne; romanen slutar i en tragedi. Men själva denna handling spelar en underordnad roll. Det är miljön som driver fram händelseförloppet, det är staden som talar, det är dess halvskymning, dess atmosfär av överklighet, som är författarens tema.³¹

I det europeiska måleriet hade detta Rodenbachs Brügge snabbt erövrat sin plats. Bland Belgiens egna konstnärer uppfattades särskilt Albert Baertsoen som »de döda städernas» målare. Han hade börjat i naturalistisk anda med belgiska kustbilder, men från och med 90-talet hade skymnings- och stämningselementet börjat spela allt större roll för honom, och han hade sökt sig från kusten in till städerna. I olja, akvarell och etsning försökte han fånga halvdagern kring de belgiska grändernas småhus, speglingarna över kanalernas vatten, suset över den skuggiga platsen framför ett kloster eller en kyrka.³² Men han var inte ensam om denna motivkrets. På Anders Trulsons tid sutto målarna i rader längs Quai vert, och man finner icke sällan i »Die Kunst» eller »The Studio» de belgiska städerna, och framför allt Brügge, tolkade i Rodenbachs anda. Brügges italienska motsvarighet var Venedig, målat t. ex. av Ludwig Dill innan han fann Dachau, dess engelska motsvarighet London, etsat av Turner, men ingen av dessa städer kunde konkurrera ut Brügge som symbolismens huvudstad.

Till Sverige nådde Rodenbachs Brügge ungefär samtidigt i två djupt upplevda tolkningar. 1895 publicerade Oscar Levertin i Ord och Bild sin prosadikt »Brügge». »Legenders och visors» skald hade levt sig in i staden både som konsthistoriker och som diktare, och byggnadsminnesmärkena och symboliststämningarna smälte hos honom samman till en ny Rodenbachvision: »När jag drömmer om Brügge, ser jag för mig en sagostad, öfvervuxen af vissen moss, med gaflar, ringmurar och tinnar försvinnande i grönt töcken. Därinne rör sig längs smala svalor och

trånga gator en befolkning af skuggor, ljudlöst och långsamt. Det är högväxta män i burgundiska dräkter, men när de gå, vaja icke fjädrarna mot baretterna, och, som burna af vinden, glida kvinnorna med hvita hufvuddukar kring halfsjunkna ögonlock mot torgets ärenden och stadsskogens möten . . . Men öfver skugglifvet i det gröna töcknet ljuder entonig klockklang, klar och aflägsen, lik den föräldrar höra i skymningen, när de minnas ett dödt barns glasharmonika.»³³

Vid ungefär samma tid fann Olof Sager-Nelson vägen direkt från symbolismens Paris till symbolismens Brügge.³⁴ Till Fürstenbergiska galleriet i Göteborg kommo två av hans motiv från Brügge, »Gata i Brügge» från 1894 och »Från Brügge» från 1895, och Göteborgs museum har senare kompletterat denna samling med ytterligare två målningar, »S:t Sebastians kapell i Brügge» och »Från Brügges vallar». I sin spröda gröngula ton, med sin stränga men ändå liksom leksaksaktiga uppbyggnad och med sitt egenartade teckningsmaner verka dessa målningar som sagoillustrationer. Beguinernunnorna i sina svarta kåpor med stora kapuschonger gå omkring i dem som häxor bland förtrollade byggnader. Oscar Levertins Brüggeskildring har här fått sitt komplement i måleri.

Några år senare, 1898, kom Pelle Swedlund till Brügge och målade det. Han utställde sina dukar vid en lycklig tidpunkt — Oscar Levertins »Brügge» hade just utkommit på nytt i »Diktare och drömmare» — och hans framträdande blev en framgång av ovanliga mått. 1899 förvärvade såväl Nationalmuseum som Göteborgs museum Brüggemotiv av hans hand, och hans måleri kom att representera den svenska Brüggevägen nummer två.³⁵ Hans dukar ge Brüggearkitekturen i en något schematiserad förenkling och förmedlar intrycken av den lummiga grönskan kring kanalerna. De sakna säkerligen icke samband med Olof Sager-Nelsons måleri, men de äga ingenting av dennes på en gång graciösa och gripande sagostämning. »En tegelkyrka i mjukt kvällsljus», — säger Axel L. Romdahl — »ett par beguiner som passande staffage, en vårdad och försynt teknik — kan den

finbildade turisten begära bättre souvenir.»³⁶ Kamrater till Pelle Swedlund sådana som Paul Graf — »Månskensnatt» 1901, Göteborgs museum — och Wilhelm Smith — »I Brügge», 1899, även Göteborgs museum — lade nya Brüggemotiv till beståndet, och Brügge växte alltmer in i det svenska konstmedvetandet.

Anders Trulsons Brüggemotiv utgöra den tredje etappen i det svenska Brüggemåleriets historia. När han stannade i Rodenbachs stad och började måla där, var det naturligtvis därför att han tjugades av stadsbilden: Anders Österling träffade honom en dag under sin egen hemresa från Paris, »på stora torget framför Le Beffroi, tydligen starkt fångslad av miljön».³⁷ Samtidigt är Anders Trulsons Brügge en europeisk fortsättning på Lund. Lyktskenet vid Schlyterska gårdens hörna, drömmstämningen kring trädkronorna vid Adelgatan, skymningstonen över tegeltaken nedanför Allhelgonakyrkan — allt detta kommer igen i Brüggemåleriet. Anders Trulson måste ha känt, att här kunde han fortsätta och ändå förbli sig själv. Dessutom kan emellertid den litterära och konstnärliga Brüggetraditionen ha spelat in redan när Anders Trulson valde att stanna i Brügge. Olof Sager-Nelson hade han haft möjligheter att se redan som svensk akademielev, och när han våren 1906 målade porträttet av professor Johannes Paulsson i Göteborg, hade han givetvis inte underlåtit att grundligt studera Göteborgs museum, med vilket Fürstenbergsska galleriet då var införlivat. Om det på förhand var bestämt, att Brügge skulle ingå i hans resroute, kan mycket väl någon av hans litterära vänner ha stuckit den svenska översättningen av Rodenbachs roman eller Levertins »Diktare och drömmare» i handen på honom. Därtill kommer, att han i Brügge träffade Brüggemåleriets mest kände företrädare i Sverige, Pelle Swedlund, och sålunda fick direkt kontakt med den svenska Brüggetraditionen. Men framför allt måste Anders Trulsons Brüggemåleri från 1907 ses i samband med den resa, som han hade bakom sig. Brügge blev för honom Europa i tillämpning.



Gatparti i Brügge. 1907.

(184)

Anders Trulson besökte Brügge icke endast 1907 utan även 1909, och det kan i enstaka fall vara svårt att avgöra, vilka målningar, som hänföra sig till den första Brüggeresan, och vilka som kommit till först under och efter den andra. De flesta stora målningarna äro från den andra resan, som också var den längre. Men upplevelsen av Brügge, impulserna och motivuppslagen, tillhöra helt 1907. Därför är Brügge för Anders Trulson egentligen endast Brügge av 1907.³⁸

I München hade Anders Trulson inköpt en skissbok, som han började använda i Brügge, och den låter oss bäst följa honom på hans strövtåg i staden. Redan på den första sidan har han tecknat en av Brüggens ståtligaste broar, den trespända Pont des Augustins, och därefter har han funnit vägen till det berömda kanalpartiet vid Quai vert och Quai des Marbriers, och stannat inför dess mest spänstiga och djärvt stigande bro, Pont de l'Hydromel.

Men han har också sökt sig till andra delar av staden. Han har dröjt vid Pont des Baudets, vid vilken kanalen svänger något, så att man får in ovanligt mycket av husgyttret vid kanalsidan i bildperspektivet. Han har irrat omkring i smågatorna och tecknat pittoreska småhus med lyktor på hörnen. Han har dröjt framför Beguinerklostrets trappgavelrad och sett träden därframför kasta sina skuggor på murverket. Han har hittat grönsakstorget och tecknat grönsaksgummorna under parasolerna i en tydlig känsla av att vara förflyttad tillbaka till Mårtenstorget i Lund. Flera blad visa detaljstudier, speglingar i vattnet, studier av svanar samt teckningar av Beguinerunnor. Ett enstaka blad antyder, att han också sett något av den belgiska landsbygden.

Som utställningskatalogerna från hösten visa fördes några av Brüggestudierna inom kort upp i olja av stort format. Signerade 1907 äro »Gatparti från Brügge» från Rue Pelletiers nära stadens centrum, en stor utsikt mot Pont des Augustins samt en mot Pont de l'Hydromel från Quai vert; till den senare finns också en oljeskiss i behåll. Dessutom kan man möjligen till 1907 hänföra en målning utan årtal, som visar Pont de l'Hydromel från Quai des Marbriers. Motivet återkommer i en duk signerad 1908 och måste alltså i varje fall ha studerats redan under den första Brüggevistelsen.

Först bland dessa målningar stod på Skånska Konstnärslagets höstutställning »Gatparti från Brügge» — en natteffekt med två spetsiga gotiska gavlar i mystiskt sken från en dold gatlykta och två Beguinerunnor som staffage. Redan i denna teaterscen har Anders Trulson låtit hela Oscar Levertins och Olof Sager-Nelsons sagostämning leva upp. Att han kunnat genomföra en sådan uppgift utan att helt förlora sig själv beror på att han valt Rembrandt som utgångspunkt. Med sitt belysningsarrangemang är hela målningen en direkt Rembrandtpastisch, och den ger alltså klart besked om, att Anders Trulson i Brügge i första hand grep tillbaka på Rembrandtstudierna, förnyade under resan (sid. 323).

Gå vi till skissboken, finner vi emellertid, att Rembrandt



Beguinerklostret, Brügge. Blyertsteckning 1907.

(354)

endast gav Anders Trulson den första utgångspunkten under hans vandringar i Brügge. Skissbokens teckningar äro utförda i ett brett och summariskt maner, som med utomordentlig känslighet tar fram skuggornas olika djuphetsgrad och så låter en flik av ljus himmel lysa fram genom lövmassorna eller spegla sig på en avgränsad fläck i vattnet. I detaljbilderna försöker konstnären ordna kanalernas virrvarr av krusningar och speglingar i dekorativa rytmer. Detta betyder, att Anders Trulsons mest Munchska och mest Ernst Norlindska skede går vidare i Brügge. Vi stå inför fortsättningen av kolteckningsserien från 1904 med »Från Nybroåns utlopp» i centrum. Men därmed är det också tydligt i vilket europeiskt sammanhang Brüggeteckningarna höra hemma. De bekräfta vad redan stillebenet från Paris delvis antydde, nämligen att det var Münchenimpressionismen i Dachaufasettering som utöver Rembrandtstudiet hade givit konstnären de starkaste intrycken under hans färd i Europa. Det är Adolf Hölzels kolteckningar, som dyka upp i hans minne under vandringarna i Brügge, och det är Arthur Langhammers

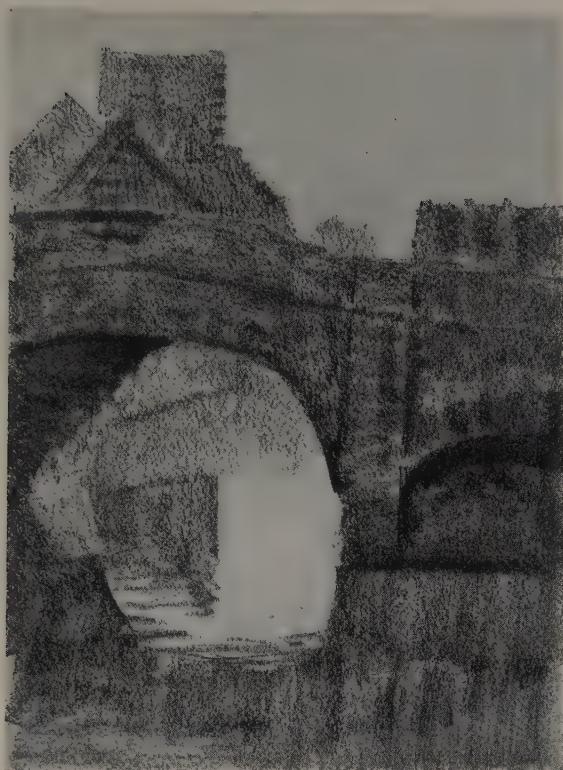


*A. Hölzel:
Svartkritteteckning 1901.
Efter A. Roessler; Neudachau.
Leipzig 1905.*

Jugendkrusningar, som nu dra fram över vattnet i kanalen vid Quai vert. Han hade redan under resan 1906 i oljemålningen »Vid kyrkogårdens grind» uttalat sin sympati för Münchenimpressionismen. Bland Brüggeteckningarna utgör bladet med Beguinerklostret en direkt parallell till denna målning. I båda finns samma koncentrerade uppbyggnad av trädstammar och arkitektur, samma fläckvisa spel av skugga och ljus över mur och mark, samma meditativt nerskuggade stämning. I båda visar Europaresenären Anders Trulson, att han föredrog Münchens konst framför Torboles och Paris'. (Se även bild sid. 278.)

Också i ett par av målningarna har Anders Trulson omsatt detta Münchenskolans Brügge utan mera påtagliga sidoblickar mot Paris. Bäst ser man det i kanalbilden från Quai vert mot Pont de l'Hydromel. Motivet finns tecknat i skissboken, har på

*Pont des Augustins,
Brügge.
Blyertsteckning 1907.
(354)*



platsen förts vidare i en fintonig oljestudie och slutligen förts upp i stor skala. Anders Trulsen har egentligen gjort ett porträtt av bron, som spänner sin på en gång tunga och spänstiga båge över vattnet. Men samtidigt är kompositionen konsekvent genomförd i färg. I förgrunden löper kajbarriärens långa snedlinje som ett ljust band genom halvdunklet. Bakom bron sluts kompositionen av skuggig grönska; mellan träden ligger justitiepalatsets röda byggnad och flyter vid kanalkanten. Skissboksbladets rytmiska fördelning av skugga och ljus finns kvar i oljeskissens skimmer av dunkelt gröna och dämpade gula och röda toner, och i den stora duken har färgspelet fått sin slutliga avvägning, speglingarna i vattnet organiserats i strängt fördelade fläckar och den obligatoriska svanen placerats exakt på den plats, där den vita färgfläcken behövs (sid. 329).

Liksom nattbilden med de gotiska gavlarna för denna kanalbild Oscar Levertin i minnet: »Gamla tröstlösa hus stirra ner i kanalerna, och flädern och pilarna vid bräddarna låta tvinsjuka grenar släpa mot vattnet i en längtan att drunkna och förenas med det, som redan multnat. Det gröna slammet därnere förseglar gångna stormande sekel som ett grönt harts förseglar ett starkt vin.»³⁹ Men det finns föga av litterär ansats, av teater-sceneri eller av Rembrandtpastisch i denna Anders Trulsons Levertinillustration. Stämningen är gripen genom bilduppbyggnaden och färgen. Man kan göra en jämförelse med Pelle Swedlunds motiv från Brügge i Nationalmuseum — samma bro från andra hållet — och förstår då, hur Anders Trulson förmått ta



*P. Swedlund:
Sommarkväll,
Brügge. 1898.
Nationalmuseum.*



Kanal i Brügge. Pont de l'Hydromel från Quai vert. 1907.

(186)

ut motivets konstnärliga möjligheter, hur han givit fasthet åt kompositionen och fördjupat färgerna tills de fått den riktiga tunga klangen. Det har emellertid alltjämt skett i Münchenimpressionismens anda. Ånyo känner man igen dess rytmiska tyngd, ytterligare markerad genom den en aning mosaikaktiga färgpåläggningen.

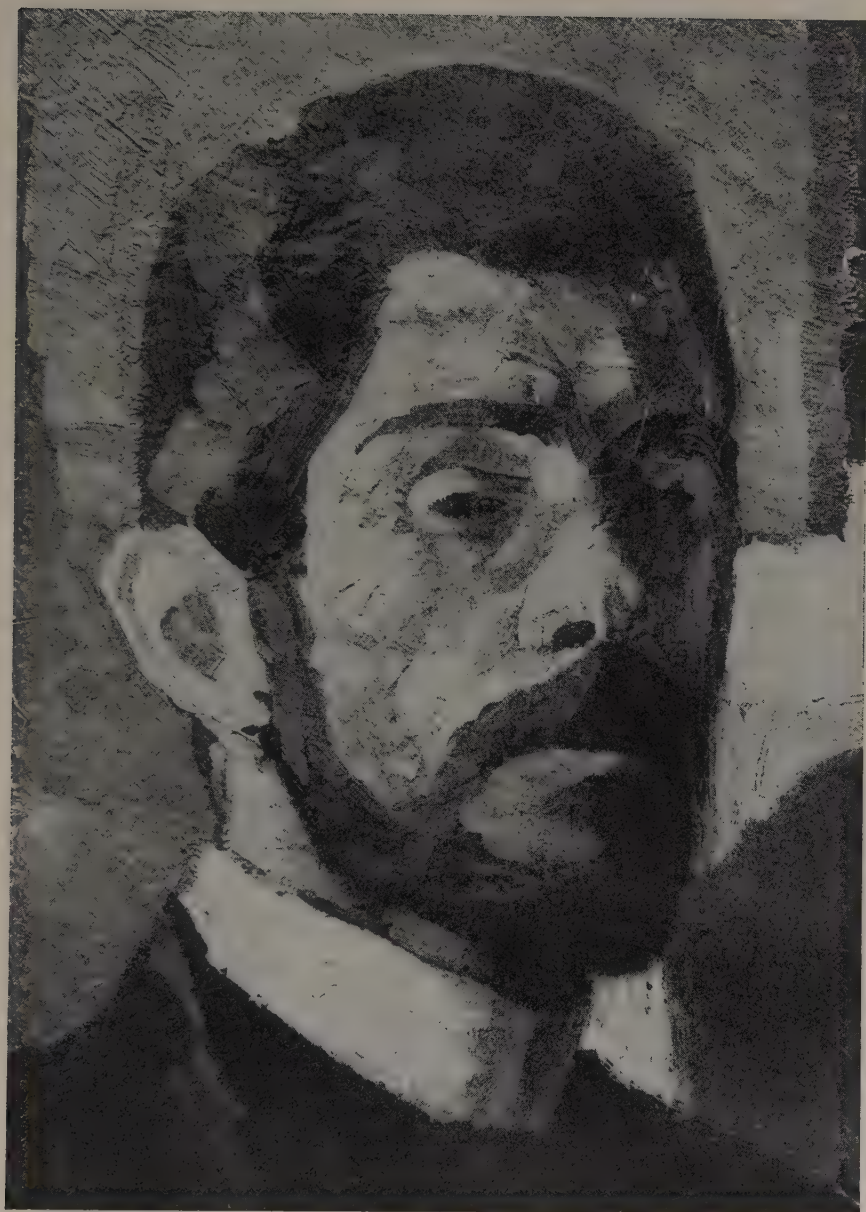
De stora Brüggemålningarna från år 1907 äro icke utförda på platsen utan i ateljén i Lund efter hemkomsten. Vännerna — exempelvis Louis Nilsson — bekräfta detta, och en Brüggemålning är ju till och med daterad 1908, året efter resan. Utom dessa målningar finns det bland annat två större odaterade självporträtt, ett brunviolet och ett svartgrönt, vilka böra föras samman med den första Brüggeresan. Den invecklade uppställningen, som är gemensam för båda självporträtten, gör det troligt att de äro utförda i ateljén i Lund, vars söderljus under

ett par höstmånader just har den värme, som det svartgröna porträttet uppvisar.⁴⁰ På båda porträtten ser man kopian av Rembrandts »Gravläggningen» från München uppställd på ett markant sätt, vilket visar, att porträtten målats medan denna var aktuell. Därtill har det brunvioletta självporträttet slående färgskalan från »Gatparti i Brügge», det svartgröna färgskalan från 1907 års kanalbilder. Allt detta daterar med stor säkerhet porträtten till hösten efter Brüggeresan.

Det märkligaste av dessa självporträtt är det svartgröna, vilket i Anders Trulsons produktion som mogen konstnär intar samma centrala ställning som porträttet av modern i ungdomsproduktionen.

Anders Trulson står i detta självporträtt svartklädd i förgrunden med en palett på armen. Till höger syns porträttets egen förgyllda ram, från vänster faller varmt eftermiddagsljus in. Genom en skärm till vänster strax bakom konstnären delas rummet upp i två djupskikt, och i det bakre har Rembrandtkopian fått sin plats. Den står på ett staffli mitt emot spegeln, och den belyses kraftigt från höger, sannolikt från en dold lampa. Kopian känns lätt igen på sin rundbågiga form; dessutom skymtar man — givetvis i spegelbild — gränslinjen mellan klippgrottans mörka vägg och grottöppningens ljusare fält samt nertill några av figurerna. Bakom kopian ser man en grön vägg; till vänster en tavla — kanske ett Arildsmotiv (jämför sid. 10).

Anders Trulson har aldrig fått sin fylliga och tunga färg att glöda så som i detta självporträtt, och han har aldrig byggt upp en komposition till sådan fasthet som här. Palettens bruna rektangel — intill vilken penslarna blixtra — är kompositionens grundläggande postament. Över detta reser sig gestalten mörk och sluten — rockens veck målade i långa svep. Med två penseldrag har skjortbröstat placerats som ett blått fält med rödviolett skugga mitt i det svarta. Huvudet är bit för bit uppmurat med korta penselhugg. Svarta, grågröna och bruna mosaikfyranter bilda skägg och hår, ansiktet är upplagt i fläckar av gult och rött med blågröna skuggränder. Munnen består av två



Självporträtt med Rembrandtkopia. Omkring 1907. Detalj.

säkert isatta penselstreck, ett i varmt, ett i kallt rött. Linjen är kantigt bruten som alltid när Anders Trulson arbetar under stark inspiration. I bakgrunden flyter Rembrandtkopians skiftande moss- och olivgröna ut över väggen. Staffliet lyser starkt gult. Det glimtar till av blått på skärmens kant och i en reflex under tavlan, som lyser röd i sin svarta ram.

Den Anders Trulson, som möter oss i detta självporträtt, vill i första hand framstå som Rembrandtlärjungen. Ännu hans stora utlandsresa var, som vi sett, till stor del en resa till Rembrandt, och han hade funnit mästaren både i München, i Paris och i Brügge. Efter hemkomsten gav han genom uppställningen i självporträttet ännu en gång Rembrandt sin hyllning.

Men Rembrandtkopian i bakgrunden på det svartgröna självporträttet förklarar det ingalunda helt. I lika hög grad spelar Brügge med i dess färghållning och i dess stämning. Porträttets svartklädde asket och symbolist med sin höga enkla vita stärrkrag, sin svarta rosett, sitt med penseln eller saxen strikt tillklippta hår och skägg — han är inte bara Rembrandteleven utan i ännu högre grad prelaten, som stiger fram ur halvdunklet i Brügges katedraler. Det svartgröna självporträttet är Anders Trulsons »Bruges-la-Morte». Medan han målar, ringer klockklangen från de gröna kanalernas stad alltjämt i hans öron och bakom halvslutna ögon drömmer han med Oscar Levertin om Brügge.

Men liksom flera av Brüggemålningarna visar självporträttet även hur Anders Trulson lyckades övervinna både galleritonen och den litterära tendensen. Fastheten, det saftiga murande föredraget, ansatsen till pointillism i tekniken, den tjocka sega färgpåläggningen — allt detta är inte imitation, det är upplevt måleri. Som sådant bildar det den direkta fortsättningen på den gröna kanalbilden med Pont de l'Hydromel. Detta innebär, att också självporträttet närmast står i linje med Münchenimpressionismen när denna var som renast och fylligast i färg och mest konsekvent i form.

Emellertid frågar man sig inför detta självporträtt — möj-

ligen gör man det även inför den strängaste av kanalbilderna — om det är nödvändigt att låta tanken gå tillbaka till München, när man vet, att Anders Trulson också hade varit i Paris. Otvivelsaktigt har porträttet en viss släktskap icke blott med den tyska konsten utan också med franskt måleri. I första hand är det påfallande, att självporträttets färgskala och tekniska genomförande inte ligger fjärran från Manets måleri. Men därutöver finns det åtskilligt i porträttet som kan föra tanken till Cézanne. Den, som satt ett skjortbrösts blå trekant och röda skugglinje i en svart västs urskärning så som Anders Trulson gjort det här, har förstått vad Cézanne syftade mot i sitt måleri. De långa sugande penseldragen i Anders Trulsons svarta rock ha motsvarigheter i Cézannes äldre konst, och just Cézanne kunde, ehuru i något lättare och luftigare färger, mura upp ett ansikte på samma sätt som Anders Trulson gjort i sitt självporträtt. Själva färganslaget — grönt, svart och varmt rött — återfinnes ofta i Cézannes självporträtt från 70-talets slut. Anders Trulson började visserligen inte måla äpplen när han kom från Paris, men självporträttet gör, att man inte kan utesluta möjligheten av att han både sett och förstått den konstnär, som Europa ännu gick och väntade på.

Dock ligger frågan i Europa av 1907 icke så enkelt till, att den uteslutande gäller Cézanne eller icke Cézanne. Strävan efter förnyelse i linje med denne fanns på olika håll, icke minst i Münchenimpressionismen. Man sökte överallt efter en ny konstnärlig mall. Att Cézanne, när han väl blev upptäckt, kom att betyda så mycket, berodde främst på att han så tydligt uttryckte just det, som tiden trevade efter. Cézanne låg i tiden.

Därför behöva icke de Cézanneaktiga dragen i det svartgröna självporträttet med nödvändighet betyda, att Anders Trulson studerat hans konst. Men de visa, hur pass djupt han själv hade gripit i sin tids konstnärliga problem. När han — trettiofem år gammal — målade det svartgröna självporträttet, stod han helt i linje med sin tids Europa.

Efterprovning i Visby.

Någon tid efter återkomsten från Brügge erhöll Anders Trulson i uppdrag att utföra ett porträtt av rektorn vid Hvilans folkhögskola, Leonard Holmström, vilket färdigställdes till dennes avgång 1908.⁴¹ Vid ungefär samma tid började han göra studier för ett nytt porträtt av Tora Böök, som ju suttit för honom även 1906. Han utförde under våren 1908 två mindre skisser och slutligen ett stort porträtt, som numera är försvunnet. Under vintern deltog han med »Björken» och »Utsikt från mitt fönster» i en svensk vandringsutställning i Tyskland, som anordnats av Württembergischer Kunstverein och som visades i Kiel, Stuttgart, Dessau, Dresden och Hamburg.⁴² På våren utställde Skånska konstnärslaget på Valand i Göteborg. Utställningen var vårens stora händelse för skåningarna, och den förbereddes under två lagsammanträden i februari, vid vilka Anders Trulson först omvaldes till styrelsemedlem och därefter valdes till jurymedlem.⁴³ Fram i maj reste han till Göteborg för utställningens skull, och det finns i behåll ett fotografi, som visar juryn framför Anders Trulsons tavelvägg.⁴⁴ Man ser bland målningarna porträttet av fru Böök, det i Paris utförda sparrisstillebenet, vidare porträttet av Ernst Norlind, som alltså hörde till Anders Trulsons slagnummer, en stor Brüggekomposition samt »Vid kyrkogårdens grind» från Torbole. Dessutom utställde Anders Trulson fyra landskap, varav åtminstone två från Arild, samt porträttet av Sven Bengtsson — det var således en betydande retrospektiv utställning han presterade.⁴⁵ Under vistelsen i Göteborg tog konstnären givetvis tillfället i akt att grundligt förnya sina intryck av konstmuseet. Under försommaren gästade han i Marstrand sin modell från 1906, professor Johannes Paulsson, och utförde på beställning ett par utsikter mot Marstrands fästning.⁴⁶

Men under allt detta längtade Anders Trulson av allt att döma tillbaka till Brügge. Försommaren gick, och tiden blev för kort för en utlandsresa. Så beslöt Anders Trulson att i stället

uppsöka Nordens Brügge, alltså Visby. Han gjorde ett kort besök i Lund för att hämta penslar och duk och en vecka in i juli kom han till Visby. Han stannade där till den 8 september, då han for hem över Stockholm. Här såg han Nationalmuseum, Thielska galleriet samt på kvällen Strindbergs »Mäster Olof» på Dramaten, innan han fortsatte hem till Lund.⁴⁷

På hösten utställdes i »Gnistan» i Göteborg Anders Trulsons målningar från Marstrand, och själv arbetade han för att bli klar till höstens utställningar. För en gångs skull ha vi möjlighet att låta honom själv berätta om brådskan före höstutställningarna: »Ursäkt dröjsmålet med besvarandet af Edert bref, men jag har haft så välldigt mycket att göra sedan jag kom tillbaka från Wisby. I slutet af denna vecka skall det inlemnas taflor till en utställning i Malmö, och jag holler på med ett par bilder som jag vill ha dit. Det är taflor med motiv från Wisby. Sedan inom en månad kommer en utställning som konstnärslaget skall ha i Lund, och jag vill naturligtvis ha någonting nytt äfven där, så man måste knoga på tappert.»⁴⁸ Resultatet av detta knog blev att konstnären hos Konstföreningen för södra Sverige kunde visa en stor »Morgon, Visby ringmur» och »Portal från S:t Olofs ruin, Visby» och på Skånska konstnärslagets utställning, som hölls i Lund, en ännu större »Morgonsol. Motiv fr. Visby», en »Aftonsol. Motiv från Visby ringmur» samt portalen från S:t Olof. Dessutom visade han äldre målningar. Ännu våren 1909, då Skånska konstnärslaget utställde i Malmö, dominerade Visby Anders Trulsons grupp. Den stora »Nattstämning» på denna utställning var måhända ett Brüggemotiv, men »Visby ringmur», »Månsken, motiv från Visby» och »Väderkvarnar utanför Visby» voro nya vittnesbörd om vad studierna i Nordens ruinstad givit.⁴⁹ Jämte porträtten av Tora Böök och Leonard Holmström voro Visbymotiven 1908 års insats.

Bland porträtten visar det av Leonard Holmström bäst vad Anders Trulson syftade mot vintern 1907—1908. Alfred Fjeller har vid ett tillfälle karakteriserat modellen genom att tala

om vad han uträttat: »Den svenska folkhögskolan har genom årtionden varit och är alltjämt liksom en bild av Leonard Holmströms helgjutet harmoniska personlighet med dess trygga blandning af ljus idealitet och klok blick på det praktiska lifvet».⁵⁰ Anders Trulsons porträtt stämmer väl överens med denna karakteristik. Rektorn står, bredaxlad och något satt, i en av skolans salar. Kompositionen är rättfram och karakteristiken säker.

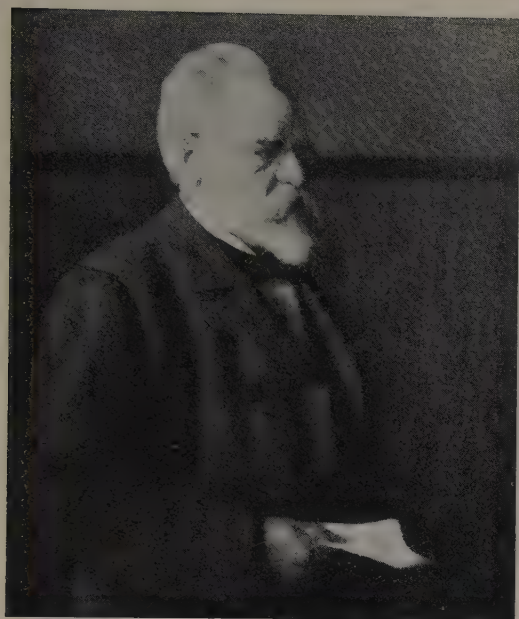
Men samtidigt är porträttet en studie i halvljus. Dagnen faller in snett bakifrån och lyser över silverhåret, det vita skägget och det fårade ansiktet. Minnen från gamle Sven Bengtssons tid lever upp, och åtskilligt av Brüggestämningen silar in med solstrålarna. Till och med i detta beställningsporträtt är Anders Trulson alltjämt något av ljustunkelmålaren.

Därför var det naturligt för honom att efter porträttbeställningens avslutande och när vårens utställningar klarats av åter söka efter pittoreska arkitekturmotiv.

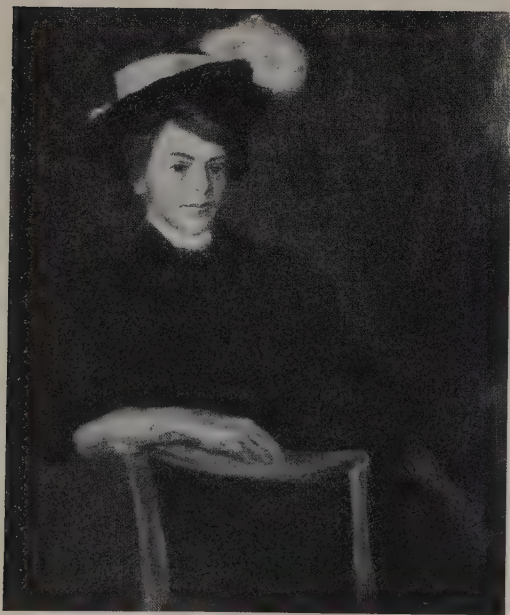
Men härvid gjorde han en urspårning. I Brügge hade han kunnat giva sig den romantiskt-symbolistiska ruinromantiken i våld utan att ge efter på sin saklighet, därför att han hade lyckats uttrycka romantiken i en färgskala, som helt överensstämde med hans eget förflutna och med hans upplevelser under resan. När han kom till Visby måste han ha trott att han skulle finna fortsättningen på Brügge. Men sommarsolens Visby visade sig vara något helt annat än Rodenbachs halvdunkelstad. Endast som ruinromantik, icke som färgromantik, blev Visby fortsättningen på Brügge.

Sådana Visbykompositioner som »Portal från S:t Olofs ruin» eller »Gatparti i Visby» äro exempel på hur Anders Trulson i ett naturalistiskt måleri skildrat stadens arkitektur. Liksom i Brügge gick han även och letade efter Rembrandt bland dessa gamla murar, och han fann honom också — i det varmt brungula ljuset över den rappade muren kring valvet mellan Mellanplan och Rådhusplan (sid. 341).

Men liksom i Brügge fick Rembrandt endast ge utgångspunkten, och så gick koloristen Anders Trulson vidare. Det är



*Porträtt av
Leonard Holmström.
1908. (192)*



*Porträtt av
Tora Böök, f. Olsson.
1908. (194)*

då han måste ha märkt att om Brügge var en meditativ drömstad, var Visby en dekorativt stiliserad tysk-italiensk idealstad i strålande olympiskt ljus. Anders Trulson hade mött Visby i sådan tolkning redan som svensk akademielev — i Richard Berghs »Vision». I sitt eget måleri hade han i andra motiv varit inne på den linjen, dels 1905, då han målade »Björken», dels 1906, då han satte upp sitt staffli framför oliverna nere vid Gardasjön. Nu kom färgskalan från dessa perioder med sina kontraster mellan blått och gult igen; Anders Trulson fick släppa kontinuiteten med Brügge och gled i stället in i ett tredje stadium av tysk-italienskt turistmåleri. Det märks när han målar den genomskinliga blekblå nordiska sommarnatten kring Dahlmanska tornet, och det märks, när han skildrar den gulröda backen under väderkvarnarna. Men framför allt ser man det, när man följer Anders Trulson till Richard Berghs Norder mur och ser honom måla den. Han behöver inte direkt ha haft Richard Berghs duk i tankarna medan han arbetade. Men hans allmänna syn på motivet är utan tvekan Richard Berghs och den tyska nyidealismens.



R. Bergh: Vision. 1893.

I privat ägo.



*Visby ringmur. 1908.
Norder mur mot land.*

(207)



*Visby ringmur. 1908.
Norder mur mot havet.*

(213)

Om man vill ha solen med i spelet utan att själv få den i ögonen kan man egentligen endast måla Norder mur från två håll: med ryggen mot havet på eftermiddagen, då ljuset kommer inifrån staden och lyser över tornen, medan själva murens yttersida ligger i stark skugga, och mot havet på morgonen, då solen bakar direkt på muren och grönskan därutanför, och då vattnet ligger och glänser framför en. Anders Trulson tog vara på båda möjligheterna, och han var inte rädd för att ta ut de dekorativa effekterna. Hans Visbytavla på Sparreholm — n:r 207 — är den största aftonstämningen; här stå tornen gyllene mot himlen medan muren ligger i grön skugga och terrängen böljar i orange och grönt. Men helst har Anders Trulson målat Norder mur i morgonbelysning. Han har utfört en mera silvrig variant, spröd och känslig i tonen. Men så har han tagit upp även detta motiv i stark förenkling. Han har målat på ytan i stora hela plan. Av mur, himmel och hav har blivit en enda enkel fanfar i gult och blått, och i det olympiska solskenet har den gotländska vegetationen förvandlats till italiensk cypressgrönska. Liksom en gång Skälderviken och en gång Gardasjön har Östersjön blivit ett Medelhav.

I ett par av dessa målningar — ej reproducerade här — säkerligen utförda i ateljén i Lund har Anders Trulson utvecklat sin mosaikteknik så långt, att man kan tala om medveten pointillism i hans måleri. Visbysommarens år har han även signerat ett Brüggemotiv — jag har förut nämnt det i annat sammanhang — som likaså utförts i tämligen konsekvent pointillistmaner. Ytterligare en kanalbild från Brügge, som icke tillhörde de ursprungliga Brüggemålningarna utan något senare förvärfvades av sin ägare — katalogen n:r 218 — är målad i en tämligen luftig, välberäknad fläckteknik. Ansatser i denna riktning ha ju tidigare funnits i Anders Trulsons måleri, inte minst i 1907 års produktion. Men det är icke endast Münchenimpressionismen och ej heller Parisimpressionismen, som slutgiltigt frigjort hans pointillism. I stället har det skett i Sverige.

Närmast påminner hans pointillistiska Brüggemotiv med sin renhet i färgerna om Carl Wilhelmsons konst. Det ligger då närmast till hands att antaga, att det är Anders Trulsons vistelse i Göteborg våren 1908 och den kontakt han då kan ha haft med Valand och Carl Wilhelmson, som sätter sina spår i höstens blonda pointillism. Men pointillismen kan också ha nått honom genom mellanhänder. Särskilt instruktivt är det att göra en jämförelse med Agnes Wieslander, som var jämnårig med Anders Trulson och bredvid honom Skånska konstnärslagets mest betydande kolorist. Jag har tidigare nämnt att hon tillhörde Wilhelmson-Hölzelkretsen, och hon gick i stilleben från tiden 1908—1912 mot en mosaikaktig pointillism, icke artskild från Anders Trulsons. Hon erkände själv sin samhörighet med honom genom att hänga en av hans Bathsebor i sin ateljé.⁵¹



Stadsbild från Visby. 1908.

(203)

PARIS. RESOR OCH MÅLERI 1909—1911

Ett av de viktiga bland Anders Trulsons fåtaliga brev är det, som han den 18 december 1908 — alltså vintern efter Visbyvistelsen — skrev till en vän i Göteborg: »Har nu beslutat mig för att resa till Paris och reser nog allaredan mällan Jul o Nyår. Jag hadde först tänkt resa i början af denna månad men beslöt sedan vänta till på nyåret. Men eftersom jag får sällskap med marinmålaren Oscar Hullgren så reser jag mällan den 27—29 det är ännu inte riktigt afgjort. Det hade nog varit bättre om jag rest på hösten för jag har inte fått särdeles mycket utträttat sista tiden. Dessvärre är jag håller inte nöjd med resultatet af min Wisbyvistelse, så jag hoppas att min blifvande Parisvistelse skall värka uppfriskande.»¹

I och med Visby hade Anders Trulson tömt romantikens bägare i botten. Brevets rader måste innebära, att han nu började känna eftersmaken. Förut hade han med sin saklighet alltid något så när lyckats balansera det romantiska drag, som låg i tiden, men i Visby hade han dock till sist hamnat i en litterär illustrationsstil. Det måste vara därför, som pendeln nu slog över åt andra sidan. Övermåttet av Visbyromantik måste ha väckt Anders Trulsons längtan efter förnyelse genom en ny utlandsresa.

Hos Lucien Simon i Paris.

Tillsammans med de gamla vännerna från akademitiden, Bernhard Österman och Oscar Hullgren, startade Anders Trulson nyårsafton 1908 den nya resan.² Sällskapet övernattade i

Köln, där man med iver deltog i nyårsbalen. På nyårsdagens kväll anlände man till Paris, där Pelle Swedlund mötte vid tåget. Alla fyra slog sig ned på Hotel des Ecoles, Rue Delambre, uppe vid Gare Montparnasse. Redan samma kväll stötte de samman med dansken Ejnar Nielsen och hans fru. Andra konstnärer i kretsen blevo Torsten Schonberg och Jonas Åkesson. Anders Trulson stannade i Paris fem månader, alltså till omkring den 1 juni. Tillsammans med Jonas Åkesson begav han sig därefter till målarstaden Concarneau vid kusten av Bretagne, där han tillbringade några veckor.

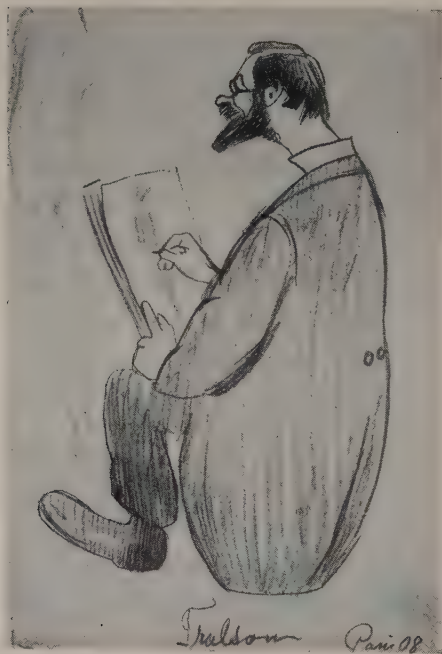
Liksom år 1907 fanns det en betydande skandinavisk konstnärskrets i Paris. Den vanligaste träffpunkten var fortfarande Café de Versailles, där man enligt Oscar Hullgren läste svenska tidningar, tittade på publiken och spelade kort. Både Oscar Hullgren och Torsten Schonberg berätta om de utflykter man gjorde, ibland till Versailles, där Anders Trulson även målade, ibland med båtar längs Seinen. I vardagslag arbetade man, men då och då anslog man en hel dag till musei- och utställningsbesök.

Det Montparnasse, i vilket 1909 års koloni hade sitt högkvarter, har skildrats av Torsten Schonberg i några rader, som förtjäna att återgivas: »Montparnasse, där vi mest höllo till, var en tjugande idyll jämfört med M. av i dag. Det var då ännu något verkligt franskt över det hela. Poilyn i blå syrtut, röda byxor och vita damasker, drömmande arbetare i världens vackraste arbetsdräkt: den brokiga sammeten, poeter och artister i sammetsjackor inte så olika dem som agera i Puccinis Bohème, eller den granna synen av spannhingstarna, prydda med blå boor, dånande fram i långa foror med pierres (tontunga stenblock) på vagnar som gott kunde ha erövrats i någon strid med de gamla romarna.»

Det fanns något hos Anders Trulson — det svartgröna självporträttets Anders Trulson — som inte passade illa in i denna miljö, och det är något av Aguélistämning över ett par rader i Oscar Hullgrens skildring: »Understundom hände det, att vid våra kafébesök gäster vände sig om för att se på Trulson då

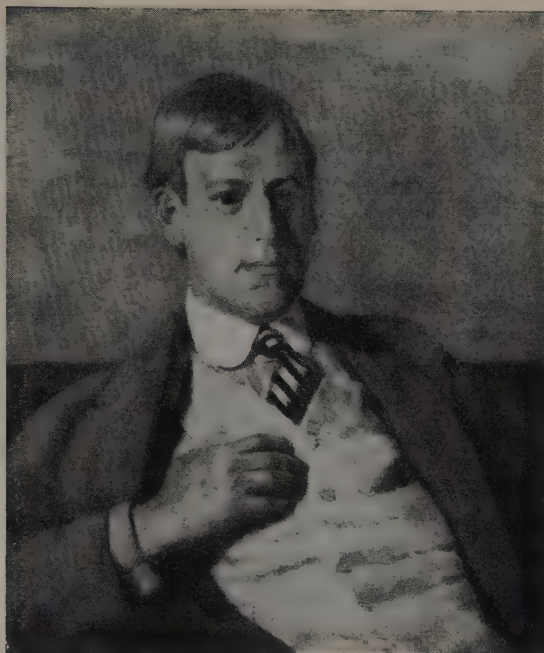
han passerade och man hörde uttryck av beundran över hans intressanta utseende och onekligen var det anledning dertill.» Men i stort sett var Anders Trulson av 1909 redan i sitt uppträdande en annan än Anders Trulson av 1907. Balkavaljeren från Köln och gästen på Hotel des Ecoles, som rör sig tillsammans med säkra resenärer och vana världsmän som Oscar Hullgren och Bernhard Österman, är inte densamme som drömmaren från Brügge. Därför gav honom icke heller den tredje utlandsresan detsamma som den andra.

Oscar Hullgren berättar, att skandinaverna på Café de Versailles i Paris våren 1909 voro fördelade i två grupper, som sutto var för sig. De äldre sutto på »gubbbhyllan», de yngre höllo till i »barnkammaren». De äldre — det var den krets stadiga konstnärer, som Torsten Schonberg räknar upp: Pelle Swedlund, Gottfrid Larsson, Bernhard Österman, Henrik Blomberg, Oscar Hullgren, Olof Ågren, Torsten Schonberg själv och Anders Trulson. De yngre — det var kretsen av omogna sprakfålar



E. Nerman:
Karikatyr av Anders Trulson.
Teckning, Paris 1909.
(Felaktigt signerad 1908.)
I konstnärens ägo.

Porträtt av
Torsten Schonberg,
Paris. 1909. (219)



ur Konstnärsförbundets sista skola. De hade kommit till Paris i grupper under loppet av vintern 1908—1909, och de hade kommit för att erövra ett nytt Paris, Cézannes och Matisse. Arthur Carlsson-Percy, Leander Engström, Isaac Grünewald, Gösta Sandels, Hadar Jönzén, Birger Simonsson, Tor Bjurström, Einar Jolin, Carl Ryd, Einar Nerman och några till hörde till den kretsen.³ Korrespondensen mellan »barnkammaren» och »gubbhyllan» var livlig: Einar Nerman utförde t. ex. denna vår en karikatyr av Anders Trulson. Men naturligtvis hade de två grupperna diametralt motsatta ideal.

År 1907, när alla ännu kunde beundra Carrière, när Manet just började återupptäckas, när alla ännu kunde förvånas över Gauguin, när alla ännu sökte efter Cézanne, i regel utan att hitta honom, när målningar av Matisse ännu studerades som underligheter i en konsthandel — då existerade denna uppdelning i »gubbhylla» och »barnkammare» ännu icke. Den nya generationens förtrupp hade redan funnits i Paris — Karl Isakson,

Gösta Sandels, Birger Simonson, Tora Holmström, Gabriel Burmeister. Men den hade ännu icke frigjort sig från den äldre kretsen, och den hade ännu icke varit medveten om sina mål.

År 1909 hade förändringen skett. Hela det skede av fransk konst, som betecknade vägen från Manet till Cézanne fanns tillgängligt för den som aldrig så lite ville anstränga sig för att söka upp det.

De unga i »barnkammaren» funno snabbt vägen till Henri Matisse's ateljé och försökte så gott de kunde smälta allt det nya som östes över dem. Matisse'skolan och de perspektiv framåt och bakåt som den öppnade kom för dem som en förlösning.

Också för den äldre målargenerationen bland Parisersvenskarna hade Cézanne och Matisse hunnit bli realiteter. »Van Gogh, Gauguin och målarmessias Cézanne voro ännu icke representerade i museerna, endast hos samlare och konsthandlare kunde man studera dem» skriver Torsten Schonberg, men han tillägger, att man verkligen sökte upp dem där: »Vi besökte även flitigt privatsamlingar, Pellerins, Bröderna Steins m. fl. De sistnämndes exklusiva kollektion var väl en av de mest beryktade då.» På en direkt fråga svarar Torsten Schonberg, att man måste anta, att även Anders Trulson sett Cézanne under sin Parisresa 1909.

Anders Trulson av år 1907 hade inte stått långt från Cézanne. Han hade haft kontakt med de strävanden efter förnyelse, som lågo i tiden. Det kunde ha förefallit naturligt, om han 1909 hade tagit steget fullt ut och blivit en av våra första klart Cézanneinspirerade målare.

Men i Europa 1909 låg det inte lika självklart till som 1907. Modet för dagen var inte det väsentliga i Cézannes måleri, utan följdföreteelserna, sådana de framträdde i stridbaraste tillspetsning. Anders Trulson hade i Visby fått en påminnelse om vart det kunde leda, om man lämnade verklighetens fasta mark. Dessutom befann han sig 1909 i det mest stadiga naturalistiska svenska sällskap, som man kunde tänka sig — Oscar Hullgren, Bernhard Österman, Jonas Åkesson. Under sådana förhållanden är det naturligt att Anders Trulson liksom hela hans generation



Aktstudie, Paris.
1909. (222)

och även åtskilliga av de yngre år 1909 vände tillbaka för nyheterna i Paris. Det skulle ha inneburit en orimlig omkastning i hela mellangenerationens konstinställning om den hade följt med tjugo- och tjugofemåringarna i »barnkammaren» till Matisse. Därmed ha vi förklaringen till den kraftiga skarv, som i svensk konsthistoria uppstått mellan Anders Trulsons generation och Matisseexpressionisternas.

För Anders Trulson innebär detta, att han 1909 i Paris griper tag i den plankan, som hans saklighet utgör. Brüggeupplevelsen sjunker trots sin styrka tillbaka, och tvärs över Münchenskedets kolorism, vilken nu blir som en parentes, griper han tillbaka till det, som en gång förberetts i Värpinge, utvecklats under aktmåleriet vid Gardasjön och redan stått fullt färdigt i porträttet av Evert Wrangel. Anders Trulson blir i Paris 1909, som på

trots mot Visby och på trots mot Cézanne och Matisse, fransk friluftsmålare i naturalistisk anda.

Det var genom sitt val av skola, som Anders Trulson bestämde sig för denna sida i 1909 års Paris. Han skrev in sig i Lucien Simons ateljé och tecknade därtill på kvällarna kroki på Academie de la grande Chaumière.⁴

Lucien Simon var född 1861 och tillhörde det naturalistiska friluftsmåleriets trogna representanter.⁵ Arbetet i hans ateljé bedrevs som måleri efter levande modell. Tack vare uppgifter av Evert Wrangel, av olika ägare och av Louis Nilsson och Herman Österlund kan ett antal av Anders Trulsons akter med bestämdhet hänföras till tiden i denna ateljé. Dit hör exempelvis den uttrycksfulla målningen med den lilla svartlockiga italien-skan med sin färghållning av gulgrönt och svart, den skickliga studien av en pojke med nedböjt huvud mot blå bakgrund, den i smältande valörer målade kvinnoryggen mot fonden av en gobeläng med bruna trädstammar, två storformatiga kvinno-akter, som tillhört Göteborgs konstmuseum, en som tillhör Herman Österlund och några andra. Med utgångspunkt från dessa är det lätt att hänföra ytterligare ett knippe akter till Paris-tiden. Studierna äro alla utförda i dagsljus, rikt varierade i uppställningen, men aldrig hållna i den varma färgskala och i det halvdunkel, som Anders Trulson så gärna återkom till i sitt tidigare aktmåleri. En serie säkert och kraftigt upplagda kol-teckningar sluter sig till dessa akter i olja. De torde vara resultatet av konstnärens kvällsstudium på Academie de la grande Chaumière.

Ännu bättre visa tre franska landskapsstudier, vilken förändring Anders Trulson genomgått sedan 1907. Det är fråga om två målningar från Versailles, den ena en skiss, den andra en säkerligen efteråt utförd större komposition, samt en hamnbild från Concarneau. Det fanns inte en tillstymmelse till det som kallas lätt fransk luft i det sparrisknippe, som Anders Trulson målade i Paris 1907. Men år 1909 lät sig Anders Trulson fångas av den franska atmosfären. Han har mött det berömda franska



Vid hamnen i Concarneau. 1909.

(231)



Parkmotiv, Versailles. Skiss 1909.

(230)

grådiset, i naturen, hos Corot, i det traditionella salongs- och skolmåleriet eller hos sina svenska vänner. I skisserna från Versailles och Concarneau blev han själv fransk valörmålare.

Utom dessa studier finns från Paristiden i behåll porträttet av Torsten Schonberg. Anders Trulson idkade överhuvudtaget flitigt porträttmåleri med kamraterna som modell — Pelle Swedlund berättar exempelvis, att han länge fick sitta för ett porträtt, som konstnären dock inte eftersträvade att fullborda; han arbetade för studiets egen skull. Porträttet av Torsten Schonberg fullbordades emellertid och utställdes flera gånger. Även det är en vårdad karakteristik i dagsljus, helt i linje med aktstudiet hos Lucien Simon. Endast i den ljusgrå västen med sina toucher av grågrönt, blått och violett kommer något av den forne koloristen ånyo fram; färgspelet i denna väst för tanken till Ernst Josephsons porträtt i Göteborgs konstmuseum av Carl Skånberg, nästan namne till Torsten Schonberg (sid. 345).

Brügge i dagsljus.

Anders Trulson hade tänkt sig en sommar vid den franska Bretagnekusten efter vårterminen i Paris. Men han trivdes inte med dieten på det lilla hotellet i Concarneau — enligt Jonas Åkesson var det en hårnål i salladen, som kom hans vegetariska temperament att svalla över. Så for han istället — trots att han egentligen redan hade gjort upp med ruinromantiken — tillbaka till den enda plats, där han visste att han kunde reda sig själv — Brügge.⁶

Anders Trulson kom till Brügge en av de sista dagarna i juni.⁷ Hur länge han stannade i den belgiska staden vid detta sitt andra besök vet jag inte, men häradshövding Gillberg har intygat, att de flesta Brüggemålningarna kommo till i samband med denna resa. I varje fall var konstnären hemma igen till höstutställningarna i Skåne. Skånska konstnärslaget hade nu flyttat sina utställningar från hösten till våren, och därför kom Anders Trulsons stora Brüggeframträdande denna gång på Konstför-

Skyig dag, Brügge.
1909. (243)



eningens för södra Sverige oktoberutställning. Av tretton utställda nummer voro tio Brüggemotiv i olja eller tempera: »Rue S:t Gilles», »I arbetarekvarteret», »Gaflarna», »Huset med madonnabilden», »Pont des Augustins», »Kanal i Brügge», »Quai des Marbriers», »Aftonsol, Kanalparti i Brügge», »Brüggemotiv», »Kanalmotiv i Brügge».⁸

Åtskilliga av Anders Trulsons Brüggemålningar av 1909 äro årtalsdaterade på duken, andra ha tidsbestämts av Evert Wrangel i hans minneshäfte. Några småstudier kunna hänföras till 1909 därför att de äro utförda på pannåer med fransk stämpel. Redan skisserna från Versailles och Concarneau äro utförda på sådana pannåer, men däremot förekomma de icke i Anders Trulsons tidigare produktion.

Ett par av dessa målningar bära tydligt vittnesbörd om, att



O. Sager-Nelson:
Gata i Brügge. 1894.
Göteborgs museum.

Anders Trulson under vistelsen i Göteborg våren 1908 och vid besöket på Thielska galleriet hösten samma år hade friskat upp sitt minne av Olof Sager-Nelson. 1909 valde han sin bostad intill dennes kyrka från Göteborgs konstmuseum, S:t Gilles, och han målade gatan och kyrkan från exakt samma plats som föregångaren.⁹ Han tog också, både i denna målning och i »Gaf-larna», upp en teknik, som påminner om Olof Sager-Nelsons. Dennes Brüggemålningar äro utförda i ett tunnflytande måleri med konturerna tecknade med svart färg. »I förgrunden», säger A. L. Romdahl om hans utsikt mot S:t Gilles, »ligga gatstenarna pockande på att tas för verklighet. De försvinna snart i skymningen mellan grönmöglade kalkmurar och gafvelhus fårade af seklers regn men med en bjärtnålucka här och där. Färgerna hålla på att slockna, en hvit gafvel suger till sig dagern



*Rue S:t Gilles,
Brügge. 1909.
(232)*

och lyser ensam . . . Taflan verkar uttvättad, utskrapad, enstaka färgfläckar lagda till efteråt.»¹⁰ Anders Trulson använde av denna teknik det som behövdes för att understryka vad motivet rymde av gammal lappad arkitektur. Liksom han i Arildsteckningarna förenat kol och akvarell, tecknade han nu stenar och murfogar med kol under tunnflytande färg. 1907 års tjocka oljefärgslager äro försvunna, men även den nya, luftigt lätta färghållningen uttrycker något av de gamla murarnas mystik.

Däremot frestades Anders Trulson icke av Olof Sager-Nelsons fabuleringslust. Olof Sager-Nelsons Rue S:t Gilles är kantad av leksakshus, hans kyrka i många detaljer förändrad, och hans nunnor har jag visst redan en gång kallat sagans häxor. Anders Trulson har sett ett stycke arkitektur. Han har skurit ut och ordnat denna arkitektur så att en samlad komposition uppstått.

Men vad som inte syntes av sagan i själva motivet och i dess färg-hållning finns inte heller med i Anders Trulsons målning.

Emellertid utgör anknytningen till Olof Sager-Nelson endast ett sidospår i 1909 års Brüggemåleri. Anders Trulsons egentliga väg går mot dagsluset och mot den upplättning i färg, som visserligen framträder i »Rue S:t Gilles», men som ännu bättre studeras i andra av resans målningar. Vad motiven beträffar är skillnaden mellan 1907 och 1909 års måleri icke stor, men i utförandet är den betydande. I stort sett utgör 1909 års Brüggemåleri en direkt fortsättning av aktmåleriet hos Lucien Simon och friluftsmåleriet i Versailles och Concarneau. Vi stå inför den egenartade synen av en deciderad friluftsmålare i en stad för halvskymning och drömmeri.

Liksom år 1907 drogs Anders Trulson år 1909 till Quai vert, Quai des Marbriers och Pont de l'Hydromel, men när han nu målade dessa motiv, lät han nästan som på trots solen baka över husraden längs kanalkanten, så att de spetsiga gavlarna längst bort kommo att stå bländvita i luset. Från Pont de l'Hydromel begav han sig till Pont des Augustins. Också här såg han motivet i fullt dagsljus. Han lät flikar av friskt blå himmel glittra mellan drivande grå moln och lekfulla böljor röra upp spegelytan under brovalven. Både medeltidsgavlar och svanar finns kvar, men vinden har drivit bort alla stämningar av »Bruges-la-Morte». På liknande sätt har han sett den stora Pont des Menetriers, som ligger i en nybyggd stadsdel nära järnvägsstationen. Det är en bro med tre spann, den har en kyrka till närmaste granne och ett litet trappgavelhus vid ena brohuvudet. Men Anders Trulson har främst intresserat sig för den långa utblick längs den svängande kanalen, som man har just här, och för eftermiddagssolen, som låter den ena kanalsidan ligga i fullt solsken. Också i de små pannåskisserna har han främst tagit fasta på valörspelet i fullt dagsljus. I en snabb studie har han fångat det rörliga livet på grönsakstorget, — han hade tecknat samma motiv redan 1907 — och i olika varianter har han — med eller utan beguinernunnor — målat småbebyggelsen vid



Från grönsakstorget i Brügge. 1909.

(257)



Motiv från Pont des Augustins, Brügge. 1909.

(246)

förstadsgatan Rue longe i eftermiddagssol med kantiga skuggor på den gula gatan. Ständigt är det solskenet och den luftiga franska dagern han söker, icke det meditativa Brüggedunklet.

Förr eller senare tvingade emellertid miljön fram också målningar utan solsken. Men till och med dimmorna i 1909 års måleri blevo franskt genomskinliga. Konstnären har målat Pont des Augustins i grått silverdis med fyra nunnor på bron. Men i dimman finns ingenting av tyngd, i färgpåläggningen ingenting av seghet och tjockhet, och nunnorna, som 1907 fingo krypa samman i dekorativa grupper, skynda nu med impressionistisk brådska i väg åt olika håll (sid. 355 nederst).

Slutligen förfranskade Anders Trulson till och med natten och lyktskenet i Brügge. »Huset med madonnabilden» är en typisk lyktskenseffekt av traditionellt snitt. Men man behöver bara göra en hastig jämförelse med 1907 års nattliga »Gatparti från Brügge» för att genast se, hur det segt arbetade galleridunklet förvandlats till lätt fransk salongsnatt. Ännu mera instruktiv är ur denna synpunkt den motivserie, som jag döpt till »Huset med den sneda gaveln». Det finns en skiss, som i blågrå, fint stämde toner fångar stämningen kring huset en kväll, när en lykta är tänd (sid. 398). Den är odaterad, och man skulle kunna tveka om dateringen om inte färgen vore 1909 års tunnflytande. Men i den stora målningen, som är årtalsdaterad 1909, har lyktan slocknat, och genom en lätt förändring av tonen har motivet förvandlats från afton till disig dag. Också här har Paris segrat över München.

Utom dessa målningar finns det givetvis studier och varianter, som icke kunna tidsbestämmas med lika stor säkerhet. Emellertid är det endast i enstaka fall, som man verkligen tvekar. Bland annat gäller detta en stor temperamålning med motiv troligen från Pont des Baudets. Motivet är föregripet i 1907 års Brüggeskissbok och målningen äger åtskilligt av 1907 års nerskuggning i förgrundspartiet, men den ursprunglige köparen meddelar, att målningen utställdes hos Konstföreningen för södra Sverige 1909 och då hörde till nyheterna.¹¹ Hur denna mål-

Porträtt av
Karl Isakson.
Omkring
1910. (261)



ning än bör dateras — den ändrar dock inte helhetsintrycket av Anders Trulsons Brüggemåleri av 1909. Han hade lämnat Rembrandt, München och halvdunkeldrömmarna bakom sig och var nu naturalist i friluft.

Naturalistiskt porträttmåleri.

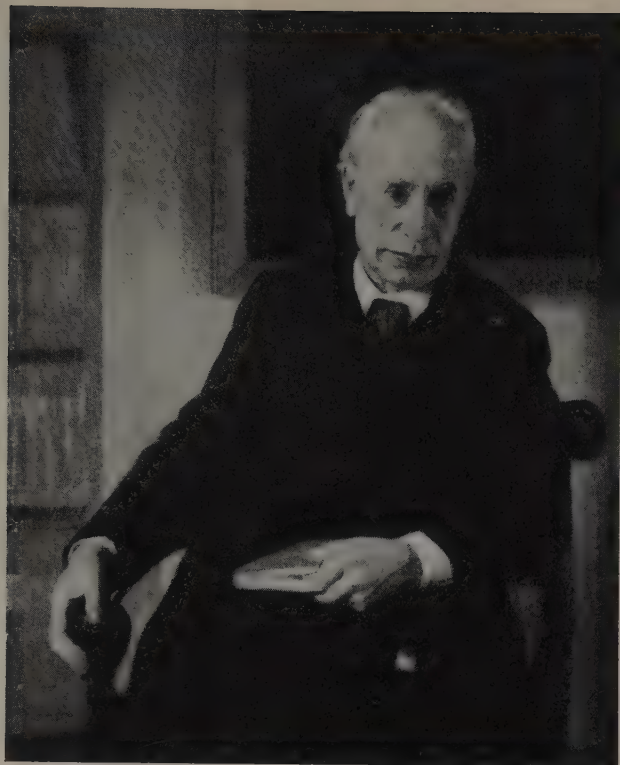
Efter återkomsten till Lund insåg Anders Trulson så småningom, att det låg något inkonsekvent i begreppet Brügge i dagsljus. Anders Österling berättar: »De blefvo visst ganska eftersökta, dessa Brüggescenerier, men jag erinrar mig mycket väl en dag, då han med stort eftertryck försäkrade, att nu ville han icke måla mer Brügge, ty nu ville han något annat».¹² Detta andra blev det porträttmåleri, som i Anders Trulsons liv fyller ut avsnittet från hösten 1909 till våren 1911. Under årens lopp hade han grundlagt sitt rykte som god porträttmålare, senast genom porträttet av Leonard Holmström, och när han efter

1909 års resor slog sig till ro i Lund, låg det med hans nya inställning naturligt till för honom att helt ägna sig åt de porträttuppdrag som strömmade över honom. Under ett nytt Lundaskede skapade han ett nytt lundensiskt porträttgalleri. Men nu skedde det på naturalistisk basis, med erfarenheterna från Lucien Simons Paris i minne.

Måhända spelade även miljön en viss roll för denna hans fortsatta utveckling längs naturalistiska linjer. Det är lockande att antyda skillnaden mellan Anders Trulsons Lund från sekelskiftets dagar och det nya Lund, som nu bredde ut sig nedanför hans ateljé genom att jämföra Gustaf Hellströms »En mycket ung man» med Frank Hellers »På detta tidens smala näs», vilken försöker fånga stämningen i Lund omkring 1910.¹³ Om Gustaf Hellströms stad låg i halvljus och var fylld av drömmier, poesi och ändlösa problemdebatter, så är Frank Hellers Lund en stad av solsken och bekymmerslös optimism. I Lund av 1910 funnos knappast artister med slokhattar, slängkappor och stora svarta rosetter, men välvårdade medborgare i ljusa kostymer, som tålte att visas i fullt dagsljus. Tidens stilväxlingar speglar sig otvivelaktigt i miljön, och 1910-talets Lund var mera lämpat för ett naturalistiskt porträttmåleri än för skymningsmelankoli.

Redan före jul 1909 var Anders Trulson i full gång med sitt porträttmåleri. Göteborgs nation hade givit honom beställning på ett porträtt av professor Seved Ribbing, och det påbörjades under hösten och var färdigt i januari 1910.¹⁴ Knappt var detta fullbordat, förrän Brand- och Lifförsäkrings A. B. Skåne bad honom måla den 90-årige bankofullmäktigen Theodor Lundquist; Anders Trulson utförde en första skiss i naturlig storlek och därefter det officiella porträttet.¹⁵ Redan före jul hade Anders Trulson också påbörjat det 1910 avslutade porträttet av dåvarande docenten August Hahr, vilken kommit till Lund 1908 och snart blivit en av Anders Trulsons vänner.¹⁶ Under våren satt för honom en dansk släkting till fru Olga Schedin, fröken

Porträtt av
Seved Ribbing.
1910. (262)



Lis Thorsen, och resultatet blev dels ett mera officiellt porträtt, dels »Dam i promenaddräkt».¹⁷ Vidare lät han vännen läroverksadjunkten Sigfrid Carlsson sitta för en snabb studie och en större bild. Slutligen finns det några odaterade målningar, som måste hänföras till denna vinter. Studien av konstnären och majoren Wilhelm Toppelius påminner som teknik och färg rätt mycket om studien av Sigfrid Carlsson och kan vara utförd ungefär samtidigt med denna. Vidare vågar man datera porträttet av Karl Isakson till vintern 1909—1910. Det utgör nästan en pendang till porträttet av Torsten Schonberg från Parisvåren 1909 och utställdes i Malmö våren 1910. Karl Isakson var inte i Paris 1909, men Herman Österlund berättar, att han och Trulson då och då träffades i Malmö, dit Isakson kom över, när förhållandena i Köpenhamn blevo honom för svåra.

Under våren 1910 började emellertid Anders Trulson känna sig sjuk, och det kom ett avbrott i arbetet. Han skriver därom i ett brev: »Hela sommaren tillbrakte jag på sanatorier nere i Tyskland. Jag var den tiden på inte mindre än tre anstalter och träffade till sist på en som passade mig. Men då hade jag inte någon vidare tid öfrig utan måste återvända för att ordna med utställningar och dylikt.»¹⁸

Konstnären lät emellertid inte hejda sig av sjukdomen. Till Konstföreningens höstutställning hade han färdigt det stora självporträtt, som numera tillhör Malmö museum.¹⁹ Under de följande månaderna arbetade han med ett andra porträtt av professor Wrangel, signerat 1910 och omtalat som just avslutat i ett brev från januari 1911.²⁰ På julafton 1910 hade han med sig — berättar fru Olga Schedin — ett nytt självporträtt som gåva till familjen.

Återigen gjorde sig sjukdomen påmind: det ovan nämnda brevet från januari 1911 skrevs från ett sjukhem i Stockholm. Men inom kort var konstnären i hektisk verksamhet igen. Våren 1911 signerade han ett nytt betydande beställningsporträtt, av Robert Eklundh för Stadsfullmäktige i Lund, vidare ett kamratporträtt av Harald Sjövall och ett porträtt av professorskan Anna Wallengren. Samtidigt satt en av flickorna Schedin för honom, och han utförde sin sista stora skildring av modern, till vilken det dessutom finns två fria studier. Samma vår började Anders Trulson därtill att etsa. Av de blad och plåtar, som finnas i behåll, äro flera daterade 1911, och Evert Wrangel bestyrker, att konstnären började experimentera med tekniken just denna vår. I ett brev från Göteborg till Harald Sjövall av den 11 april 1911 är han fylld av iver över etsningarna: »Mina etsningar blefvo något bättre än jag hade tänkt. Jag retucherade dem något däruppe, men i allmänhet hade jag syrbehandlat för länge. Här har jag tänkt göra några plåtar, i alla fall har jag preparerat några stycken med vaxgrund, och får se att få något ritat på dem.»²¹ Utom dessa porträtt och etsningar finns från den sista tiden ett antal aktstudier samt flera osignerade själv-

Porträtt av
August Hahr.
1910. (263)



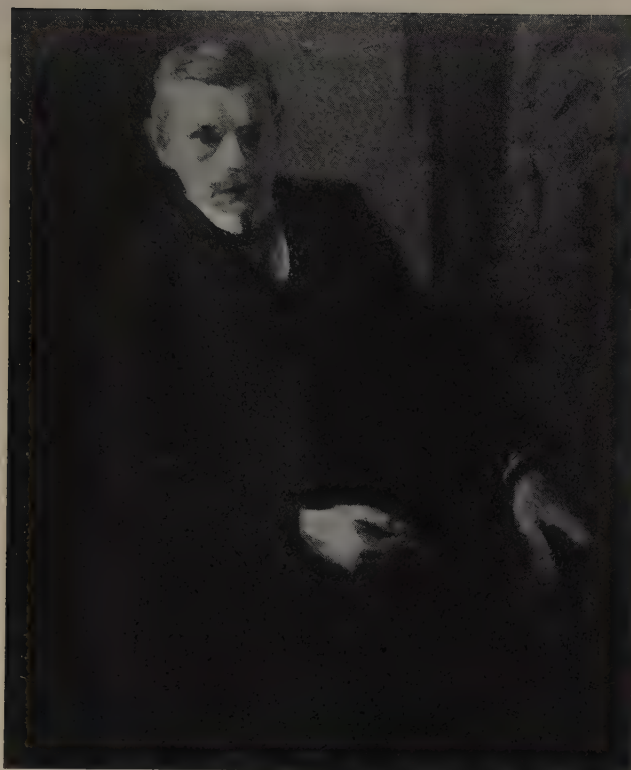
porträtt, som av ikonografiska skäl måste hänföras till det nya lundensiska skedet.

Med den iver, som vi känna från tidigare utställningar, framträdde det nya Lundaskedets Anders Trulson med de nya porträtten. Den första och kraftigaste framstöten kom våren 1910 på Skånska konstnärslagets utställning i Malmö. En enda Brüggesak fanns kvar i hans grupp, men för övrigt visade han endast porträtt: Torsten Schonberg, Seved Ribbing, Theodor Lundquist, August Hahr, Sigfrid Carlsson, Karl Isakson, Lis Thorsen («Dam i promenaddräkt») samt ytterligare ett damporträtt, väl det andra av Lis Thorsen.²² På Konstföreningens för södra Sverige höstutställning visade han som jag redan nämnt bland annat sitt stora självporträtt, och samtidigt fick han en uppmaning att delta i Svenska konstnärernas förenings höst-

utställning på akademien i Stockholm. Denna anmodan kom som en överraskning; konstnären skriver: »Kom äfven hem och fick arbeten i väg till Stockholm, hvilket jag inte var förberedd på»; det blev porträtten av Isakson och Schonberg, ett damporträtt, en Visbybild, ett Brüggemotiv och sparrisstillebenet.²³ Våren 1911 ordnade Skånska konstnärslaget en stor utställning i Karlskrona, men här deltog Anders Trulson endast med Visby- och Brüggemotiv.²⁴ Porträtten sände han däremot till Stockholm. Här blevo fyra av dem utvalda för den svenska konstutställningen i Rom: självporträttet från 1910 samt bilderna av Torsten Schonberg, Harald Sjövall och modern.²⁵

Som vi minnas hade Anders Trulson år 1903 gjort en framstöt mot Stockholm och deltagit i Svenska konstnärernas förenings och »De fries» utställningar. Men han hade inte upprätthållit kontakten utan i fortsättningen nöjt sig med de möjligheter som funnos inom Skåne. De långa utlandsresorna hade emellertid ånyo frigjort honom från den provinsiella begränsningen, och han hade återknutit vänskapsbanden med ungdomsvänner utanför den skånska kretsen. Genom vårutställningen i Malmö 1910 segrade han på nytt i Skåne, men höstutställningen i Stockholm befäste hans plats också i den svenska konsten, och hans deltagande i Romutställningen var bekräftelsen härpå. Europaskedets Anders Trulson stod i beredskap att inta sin plats icke blott inom den skånska, utan inom den svenska generation, som han tillhörde. Man märker det icke blott genom utställningarna utan också på annat sätt. Efter höstutställningen i Stockholm fick han sin första officiella svenska utmärkelse efter akademitiden: »Som du antagligen sett resulterade det i att jag fick 'Konstnärsarvode' för två år.»²⁶ Och kort därefter blev Anders Trulson anmodad att vikariera för Gunnar Hallström som lärare på Valand i Göteborg. Gunnar Hallström hade efterträtt Carl Wilhelmson på denna post. Nu ville han dra sig tillbaka, och på prov tjänstgjorde Anders Trulson under en del av vårterminen — omkring sex veckor — för sin kamrat. Meningen var att han på hösten skulle ha över-

Porträtt av
Sigfrid Carlsson.
Skiss 1910. (267)



tagit skolan.²⁷ Döden kom emellan. Men man skymtar i Anders Trulsons konst efter Parisnaturalismens tid ett nytt skede, under vilket han skulle ha innehaft en viktig och stimulerande post i det svenska måleriet som lärare i det livaktiga Göteborg.

Hans Larsson har en gång i en uppsats spunnit några reflexioner kring Anders Trulsons porträttmåleri från dessa sista år:

»En gång för många år sen satt jag i Anders Trulsons ateljé och såg på hur han penslade fram ett ansikte på duken.

Sätt en liten dj-l i ögonvrån, sade ansiktets ägare.

Jag var intresserad av uppslaget, ty jag förstår mig mindre på penseldrag än på vad som sitter i ögonen.

Men Anders Trulson fortsatte, utan ringaste tecken till uppmärksamhet, att betrakta och placera penseln. Jag är säker på

att han icke alls reflekterade på rådet. Han hade icke sådana tankar när han målade. Han tänkte sig icke till vad han skulle måla utan såg sig till det. Han målade linjer, rynkor, reflexer, men på det sättet plockade han småningom fram själen också. Det torde vara en mycket solid metod. Jag må undra om inte konstnärer av den typen utveckla sig långsammare, men säkrare? Trulson behövde tid på sig för att bli förtrogen med ett ansikte, och han lyckades bäst med sitt eget, som han alltid tog itu med när han inte hade något annat att måla. Här hade han ju säkerligen också ledning av ett lumen internum, men jag undrar ändå om han icke plockade fram sin egen själs drag också utifrån, medan han övade sig i att troget träffa ljusspelet kring blicken. Och hur har han i alla fall inte lyckats i dessa självporträtt! Saken var förstås att han icke hade blott öga och hand utan också själ, men det låg inte för honom att reflektera och göra sig reda för vad det var han hade i ögonvrån. Dock får man icke vara för tvärsäker i sådant. Trulson var en tigande man och han kan nog ha tänkt, eller åtminstone haft på känn, åtskilligt som han ej klädde i ord. I alla fall tror jag ändå han kan gälla som en representant för den konstnärstyp jag här gett en antydning om.»²⁸

Dessa reflexioner lära egentligen knyta sig till ett minne från den tid, då Anders Trulson målade Algot Ruhe, men de äro nerskrivna efter Anders Trulsons död. Hans Larsson hade då följt Anders Trulsons hela utveckling som konstnär, och vad han framför allt tänker på är porträtten från de sista åren. Hans Larsson låter honom bli en konstnär, som arbetar utifrån. Men han har på känn, att denna karakteristik inte fullt täcker verkligheten ens under den period, som jag kallat den naturalistiska. Därför låter han tanken glida från det ena porträttet till det andra och kompletterar sitt omdöme genom att sätta Anders Trulsons arbetsmetod under sidobelysning från olika håll, tills han efterhand fått fram också nyanserna i hans konstnärsgärning. På det sättet får också allt det som finns av själs-tolkning, av drömmeri och av koloristisk vilja även i Anders

Akt.
Omkring 1910.
(272)



Trulsons mera naturalistiska måleri sin plats i Hans Larssons karakteristik.

Som så ofta i Anders Trulsons måleri följer man även under det naturalistiska skedet bäst hans intentioner i aktmålningarna. Anders Trulson använde under den sista tiden i Lund en ny modell med ljust brunt hår, av en helt annan spädare typ än den rödhåriga modell från Löberöd, som han under sitt tidigare Skåneskede så flitigt hade målat. Vännerna — exempelvis Louis Nilsson — meddela, att det endast var under det sista Lunda-skedet, som denna modell stod för honom, och hon förekommer också på etsningarna från 1911. Skillnaden mellan de aktstudier, som Anders Trulson utför efter denna modell och de tidigare är mycket stor. Den grova, breda penselföringen och den fräna färghållningen är borta, ljustdunkeleffekterna likaså. Nu är Anders Trulson i stället ljus i färgen och försynt i teckningen, och han låter en mild dager spela kring gestalten. Jag har försökt visa, hur Anders Trulson en gång i de första porträtten av

Tora Böök ansträngde sig att tolka kvinnlig charm, och hur han bemödade sig att göra blusens vita tyllmassor luftigt genomskinliga. Efter 1909 års Parisvistelse har han slutgiltigt lärt sig allt detta, och nu är han stolt över att han kan det.

Aktstudierna voro emellertid blott övningar, porträtten huvudsaken.

Vad komposition och uppställning beträffar stå de senare porträtten i linje med de tidigare. Alltjämt utför konstnären helst knästycken i naturlig storlek. Alltjämt angriper han helst modellen rakt framifrån: goda exempel härpå äro skildringarna av Seved Ribbing eller Sigfrid Carlsson, men också porträtten av modern och ett par självporträtt, som få sin slagkraft just genom frontaliteten. Något av det äldre Lundaskedets försiktiga Jugendstilisering lever också stundom kvar, även om den bara yttrar sig i att en stol sättes lite på sned eller en blusärm veckar sig. Seved Ribbing sitter i silhuett mot en ljus vägg med en mörk tavla bakom det vita huvudet: silhouetteffekten är inte uttagen med samma medvetna stilvilja som förr, men den finns kvar som ett minne. Emellertid är det tydligt, att Anders Trulson varierar kompositionerna med större behändighet än förr och att han eftersträvar naturlighet mera än stilförädling. Redan i uppställningarna framträder förändringen i riktning mot naturalism.

I de yttre arrangemangen för övrigt är Anders Trulson minst lika omsorgsfull som förut. Han använder alltjämt de vita rokokostolarna och de mahognystolar med och utan armstöd, som vi känna från de tidigare Lundaårens porträtt, och dessutom har han den nyrokososoffa, i vilken Tora Böök satt 1906; den återkommer på flera porträtt från 1910 och 1911. Ett brev till Evert Wrangel från januari 1911 visar vad stolen kunde betyda för honom; han har där använt den bruna men vill tydligen byta ut den: »Ditt porträtt kommer inte med jag skall ändra lite på det hufvudsakligen stolen är inte vacker. Jag skall se att få en annan stol, jag tror en vit t. ex. får jag försöka med, hållst en som vore tät på sidan så att där blef en vackrare slut-



Dam i promenaddräkt.
1910. (271)

tande linie.»²⁹ I vissa fall använde Anders Trulson som fond i sina porträtt en gobeläng, över vilken han var mycket stolt. Det är kanske ingen tillfällighet att den användes för första gången 1908 — i porträttet av Tora Böök. Det året kom August Hahr till Lund, och de träffades för första gången i samband med en resa till Köpenhamn, där de gemensamt besågo en utställning av engelskt 1700-talsmåleri; Anders Trulson var mycket förtjust över de engelska 1700-talsporträtten med gobelängaktiga bakgrunder av träd och grönska.³⁰ I andra fall skymtar ateljén som bakgrund; i porträttet av major Toppelius ser man på väggen »Gravläggningsen», dock icke med samma markerade uppställning som i de äldre självporträtten. Vid andra tillfällen har Anders Trulson skildrat sina modeller — Seved Ribbing, Harald Sjövall — i deras egna hem, och det ligger helt i linje med hans naturalistiska inställning, att han betonat miljöerna.

Styrkan i Anders Trulsons porträttmåleri låg emellertid redan från början i hans förmåga till inträngande karakteristik. Från och med Parisresan 1909 finns det åtskilliga belägg för, hur ihärdigt han arbetade för att träffa den yttre likheten. Pelle Swedlunds berättelse från Paris är ett av exemplen. Även August Hahr berättar något liknande. Han fick sitta fyrtio gånger för porträttet, och han märkte till slut, att Anders Trulson bara målade och skrapade ut, inte därför att han misslyckades utan därför att han ville öva sig.²¹ Det vitsordas också allmänt, hur väl Anders Trulson träffat likheten i många av de senare porträtten. Se exempelvis på Theodor Lundquists gammalmanshuvud med den vänliga ljusblå blicken bakom glasögonen och kindskäggets vita tofsar på var sin sida om munnen eller på Seved Ribbings tänkarhuvud med de stora, typiskt Ribbingska läpparna och den höga smala pannan!

Ännu närmare kommer vi givetvis Anders Trulson som människildrare i hans självporträtt, och då är det särskilt två, som jag tänker på. I det stora porträttet från 1910 i Malmö musei samlingar sitter konstnären i sin gula linnerock och med orangefärgad slips rakt framför oss i ateljén och granskar oss genom glasögonen med sin forskande blick. Porträttet är studerat i spegel, men rättvänt, vilket redan är ett bevis på att konstnären eftersträvade naturtrohet. Som karakteristik och ljusstudium är det ett av konstnärens mest gedigna och sakliga, omsorgsfullt i genomförandet utan att man spårar den minsta ansats att vilja briljera varken med glansdagar, konstlade belysningseffekter eller arrangemang i uppställningen. Det är ur många synpunkter en motsvarighet till det stora — också rättvända — ateljéporträtt, som målades 1906 efter vistelsen vid Gardasjön; det nya Lundaskedet utgör ju också den stilistiska fortsättningen på Torboleperioden. Däremot har porträttet inte samma koncentrerade intensitet i färg och uppbyggnad som det svartgröna från 1907, vilket finns i samma konstsamling. Något hade Anders Trulson förlorat på vägen från ljusdunkel till dagsljus. (Sid. 294.)



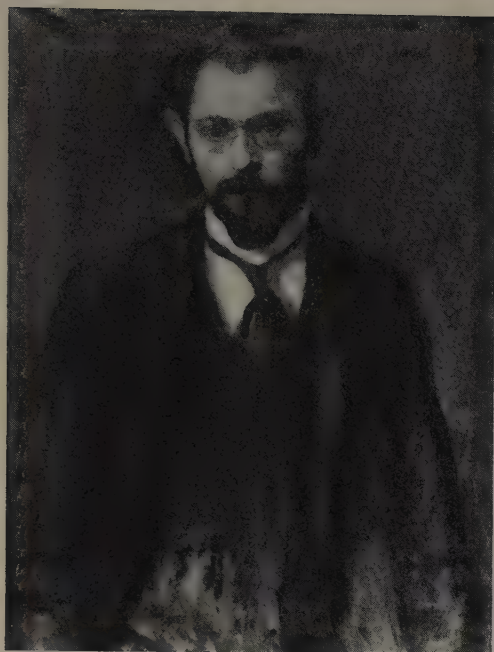
Porträtt av konstnärens moder. 1911.

(280)

Om människan Anders Trulson säger kanske ett annat självporträtt, det på sid. 371 avbildade, ännu mer. Anders Trulson är här tydligt märkt av sjukdomen: man kan lugnt påstå, att han skildrat sig själv inför döden. Det finns inte ett uns av pose hos honom eller i hans måleri i denna situation. Han står i denna studie i violett framför oss som en människa med allt vad det ordet kan rymma av vemodig tacksamhet mot livet.

Anders Trulsons största porträttskildringar från den sista tiden äro dock de av modern. Hon har icke funnits i hans måleri sedan 1903, då konstnären målade henne vid fönstret i hemmet i Karlsfält. Efter makens död hade hon flyttat till Ribbingska sjukhemmet i Lund, och det var här som Anders Trulson målade sina sista porträtt av henne.³² Redan 1903 hade hon varit en gammal kvinna i schalett, en genremodell från landet helt enkelt, och i det största av de nya porträtten ser konstnären henne på samma sätt (sid. 369). Med skärpa skildrar han alla rynkorna i den gamlas ansikte, sådant han ser det framför sig i sjukrummets obarmhärtiga dagsljus. Och dock, hur mycket av bonde-drottning finner han inte trots rynkorna i detta ansikte. Med den raka benan i det blott lätt grånade håret, med den slutna, bestämda munnen, med den fasta orubbliga blicken är hon ånyo den resliga allmogemodern från 90-talets arkaiska porträtt. Och i skisserna till porträttet finns inte ens rynkorna, ej heller schalletten. Jag tänker särskilt på den studie i nästan bara svart, vitt och brunt, som återgives nedtill på nästa sida. Modern förefaller här magrare och tärare, huden och penseldragen smita åt kring kraniet och dragen kring den tandlösa munnen äro ännu mera spända och åtstramade än i det större porträttet. Men vilken monumental resning har inte detta mumiehuvud, hur glöder inte de få färgtonerna och hur brinner inte alltjämt den bruna blicken! Det finns av modern ett fotografi, där hon sitter i vilstolen på sjukhuset; det visar att Anders Trulson hade rätt, när han skildrade sin åldriga moder som han gjorde. Och hennes uppträdande präglades av samma upphöjda värdighet ännu när Kristian Zahrtmann efter Anders Trulsons död besökte henne: »Endnu stod tilbage at underrette hans gamle, svage Moder om hans Død, at besøge hende i Lund. — Det Sidste blev lettere end formodet. Den stilfulde, smukke Dame tog Samtalerne med højtidelig Ro, dvælede mest ved den Glæde, han havde været hende, den Rigdom, hun havde i Mindet om ham.»³³

Denna skiss till porträttet av modern visar, att Anders Trulson även under det skede, som jag kallat hans naturalistiska, kunde



*Självporträtt.
Omkring 1910.
(260)*

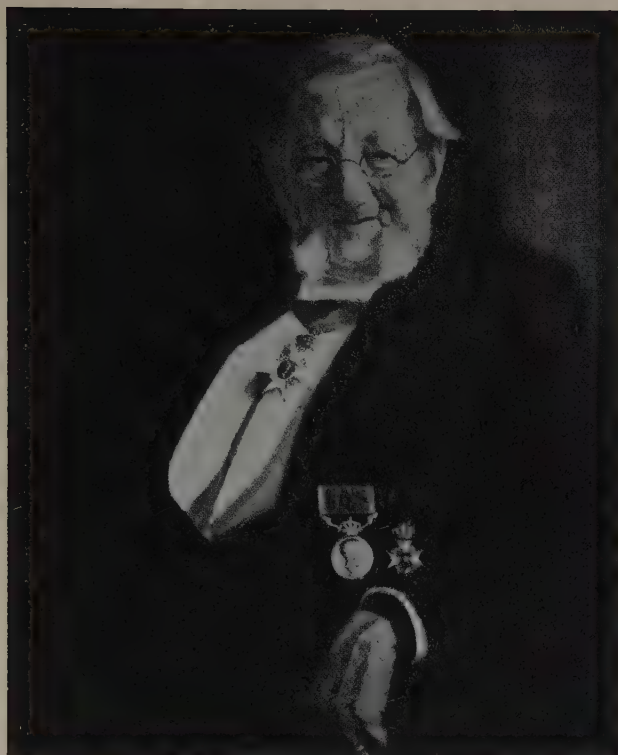


*Porträtt av
konstnärens moder.
Omkring 1911. (282)*

spränga den naturalistiska formen när uttrycket så krävde. I själva verket lever naturligtvis koloristen Anders Trulson också i de officiella porträtten. Men renast träder han fram i skisser, studier och tillfällighetssaker.

Anders Trulson har till exempel målat Lis Thorsen-Jacobs i violett klädning — en naturalistiskt omsorgsfull skildring, gjord utifrån på det sätt som Hans Larsson beskriver. När så porträttet var färdigt kom fröken Thorsen upp för att säga adjö, och hon var då klädd i en ny grön promenaddräkt med muff, boa och hatt av fasanfjädrar.³⁴ Inför denna färgglans levde den gamle Anders Trulson åter upp — och så kom »Dam i promenaddräkt» till. I detta porträtt har penseln flugit över duken, det omständliga detaljstudiet är som bortblåst, och mot det gröna glänser fasanfjädrarna i rött, brunt och gult med reflexer av blått och grönt. (Sid. 367.)

Liknande skillnader finner man ofta mellan studierna och de utförda målningarna. I de små osignerade självporträtten återfinner man en Anders Trulson som drömmer i halvskymning. I det lilla porträttet av major Toppelius har den bruna pälskragen och bakgrundens Rembrandtkopia i förening inspirerat Anders Trulson till ett stycke varmt glödande valörmåleri. Skissen till porträttet av Sigfrid Carlsson är en liknande snabbt gjord studie, som påminner om den lilla helfigurss Studien av Tora Böök från 1906; men i det stora porträttet har Anders Trulson icke förmått hålla fast det samlade greppet, och skildringen har under detaljarbetet mist något av sin friskhet. Ett belysande exempel på förhållandet mellan skiss och slutresultat ger vidare porträtten av riksbankofullmäktigen Theodor Lundquist.³⁵ Vid tidpunkten för beställningen var denne åldring ständigt sängliggande, och Anders Trulson gjorde ett första besök vid hans bädd. Nästa gång var den gamle uppstigen och väntade i frack och ordnar på sittningen. Anders Trulson arbetade under ett par timmar energiskt och utförde så den stora skissen, i vilken han i ett brett murande föredrag sökt fånga ljusspelet över ansiktets rosiga gammalmanshy. Hemma i ateljén utfördes



Porträtt av
A. Th. Lundquist.
1910. (265)

sedan med hjälp av fotografier det officiella porträttet, i vilket ansiktet skildrats med mera detaljnaturalistisk noggrannhet.

Jag har framhållit, att Anders Trulsons porträttmåleri under det nya Lundaskedet innebär en tillämpning av erfarenheterna från Lucien Simons ateljé. Jag har också framhållit att det måste ses i samband med hans eget tidigare måleri, framför allt med det från tiden omkring 1906. Men jag har dessutom visat, hur Anders Trulson efter 1909 ånyo hade närmat sig sin svenska generation. Därvid hade han åtminstone för tillfället i rätt hög grad valt sin plats på den akademiskt traditionella flygeln. Han träffade då och då Karl Isakson. Men i Paris hade han varit tillsammans med Bernhard Österman, Pelle Swedlund och Oscar Hullgren. När han låg sjuk i Stockholm 1911 fick han besök



Carl Larsson:
Framför spegeln.
1901.
Göteborgs museum.

av Pelle Swedlund, Wilhelm Smith och Anshelm Schultzberg.³⁶ Dessa namn antyda, var inom det svenska måleriet han bör placeras under sin nya porträttperiod.

Samtidigt fann Anders Trulson under detta skede då och då nya anknytningar till äldre svensk porträttkonst. Någon gång strax före jul 1910 fick han hos sin vän bokhandlare Schedin se något konstverk i en hög smal ram av endast 35 centimeters bredd men 99 centimeters höjd. Tavlan var obetydlig, och Anders Trulson bad att få låna ramen. På julafton återlämnade han den, och den omslöt då ett självporträtt.³⁷ Detta själv-



Självporträtt.
1910. (259)

porträtt är en fri omskrivning av Carl Larssons »I spegeln» i Göteborgs konstmuseum, vars uppställning just kräver det format, som Anders Trulson hade fått framför sig. Anders Trulson och Carl Larsson stå, båda i långa rockar, på ungefär samma sätt framför duken. Liksom Carl Larsson låter Anders Trulson en vit rokokostol skymta i bakgrunden, och han går till och med så långt, att han signerar sin målning med monogram liksom Carl Larsson — monogrammet använde han annars sällan under denna tid utom på etsningarna. Som måleri är Anders Trulsons bild naturligtvis på intet sätt en Carl Larssonimitation. Men



*A. Zorn:
Första seancen.
Etsning 1906.
Efter A. L. Romdahl:
Anders Zorn som etsare,
Stockholm 1923.*

konstnären har slagits av hur väl ramen lämpade sig för en komposition i stil med Carl Larssons självporträtt, och det har roat honom att göra en Carl Larssonparafras.

Den konstnär, som Anders Trulson under sitt senare skede allra mest beundrade var emellertid Anders Zorn. Evert Wrangel påpekar detta, och man märker det icke minst i etsningarna.³⁸

Anders Trulson hade under akademitiden lärt sig etsning i Axel Tallbergs etsningsskola, men han hade inte odlat tekniken sedan dess. Under våren 1911 började emellertid etsningen, som vi sett, intressera honom på nytt, och jag känner från denna tid omkring tjugofem olika blad, ett par Brüggemotiv, några porträtt och framför allt ett antal akter. Liksom i sitt måleri eftersträvade Anders Trulson i etsningarna en viss finess, och han arbetade ofta med mjukt och försiktigt dragna linjer, men ofta inträffar det, att han i arbetsivern tar kraftigare tag och att något av den kantighet i strecket, som vi känna från tidigare skeden i Anders Trulsons liv, ånyo träder fram. I huvudsak är det emellertid Anders Zorn som givit Anders Trulson både de tekniska och de konstnärliga utgångspunkterna. Anders Trulson



Aktstudie.
Etsning 1911. (387)

arbetade ju endast med etsning några månader, och det skulle vara underligt, om han hunnit utveckla någon större självständighet under den tiden.

Även i oljemålningarna är det givet, att Anders Zorn måste ha varit Anders Trulsons närmaste svenska förebild, och kanske svänger »Dam i promenaddräkt» fram på scenen på ett sätt, som flyktigt kan föra Zorns »Natteffekt» i minnet. Men i stort sett har Anders Trulson byggt sitt naturalistiskt-impressionistiska måleri under eget studium, och överensstämmelserna med Zorn ligga på ytan. Han nådde aldrig Zorns elegans och snabbhet, utan lade försiktigt granskande och studerande detalj till detalj. Han undvek också att briljera med tekniken; han var lika rädd för teknisk bravur som för litterär. Inte heller såg han som sitt syfte att ge ögonblicksbilder sådana som Anders Zorns. I stadsbilderna kunde han låta staffagefigurer skynda förbi i impressionistisk rörelse, men i porträtten sökte han det tidlösa och det väsentliga.

CIVITÀ D'ANTINO. RESOR OCH MÅLERI 1911

Trots de betydande framgångarna var Anders Trulsons liv under åren 1909—1911 fyllt av oro, jäkt och experiment. Delvis berodde detta säkerligen på den tilltagande sjukdomen. Men i lika hög grad måste det ha berott på att han kände sig otillfredsställd med resultaten av sitt konstnärliga arbete. Jag har visat, att han var missnöjd efter Visbysommaren 1908 och missnöjd efter Brüggevistelsen 1909. Inte heller med sitt efterföljande porträttmåleri var han fullt belåten. »För jag inser fullkomligt» — skrev han våren 1911 — »att jag har ännu inte fått den konstnärliga kultur som är nödvändig för att skapa bestående konstverk. Men jag skall försöka att göra så godt jag kan o. höja anspråken på mig sjelf.»¹

Följaktligen drömde Lundaskedets Anders Trulson alltjämt om att förnya och fördjupa sin konst genom utländska studier. Redan julafton 1909 skrev han: »Om ingenting annat kommer ivägen, så har jag tänkt resa till Paris i början av Feb., men blir det uppskjutet så reser jag inte förrän till hösten.»² Beställningar och sjukdom kom emellan, och det dröjde ända till våren 1911 innan Anders Trulson kom i väg. Men denna sista resa kom inte att gå till Paris utan till Kristian Zahrtmanns Italien.³

Biografiskt.

I samband med Anders Trulsons porträttutställning i Malmö våren 1910 hade Kristian Zahrtmann fått en vink om att han borde resa över och se på denna märkliga utställning. Den 20 april kom han tillsammans med en elev — Valdemar Neijen-

dam — och träffade i Malmö sin forne lärjunge. Kristian Zahrtmann var full av entusiasm över vad han fick se och vänskapen mellan honom och Anders Trulson återupplivades. Vid återkomsten till Köpenhamn skrev han ett lovordande brev till sin skånske vän, och för en gångs skull kom detta Anders Trulsons känslor att svämma över. Han svarade med den konstnärliga bekännelse, som jag citerat redan i samband med Anders Trulsons studietid (sid. 137), och ur vilken även de ovan citerade raderna om hans strävan att fullkomna sig äro hämtade. Därmed var det forna bandet mellan Kristian Zahrtmann och Anders Trulson återknutet, och resultatet härav lät icke länge vänta på sig: »I Januar 1911 forespurgte Trulson, om han maatte støde til mig i Civita d'Antino og tilbringe Somren der i de høje Bjerger, da han mente det hensigtsmæssigt for sine svage Nyrer. Han var velkommen.»

Kristian Zahrtmann var å ena sidan starkt förankrad i den danska historiens motivkrets, å den andra sidan löpte det italienska arvet i Danmarks konst hos honom vidare och blev genom honom på nytt en levande institution. I hans koloni i Cività d'Antino fullföljdes med egenartad konsekvens de stora danska traditionerna från Thorvaldsens och Eckersbergs Rom.⁴

År 1876 hade Kristian Zahrtmann gjort sin första Italiaresa och under den andra resan, 1882—1883, hade han funnit vägen till Cività d'Antino. Den lilla pittoreska bergstaden ligger i Abruzzerna 800 meter över havet, på gränsen mellan de odlade bygderna och kalkbergen med sina urskogar av bok. Luften häruppe är inte fuktigt atmosfärisk som i dalen nedanför utan Zahrtmannsk: »Enkeltheder kunde skelnes i stor afstand, fra omgivelserne kom talrige reflekser til huse og mure, med klar formiddagshimmel stod alle ting kolde og skarpe.» Människorna voro inte bara Italiens vackraste modeller utan också naturliga, älskvärda, taktfulla och ofördärvade, och idealisten Zahrtmann var lycklig bland dem. Deras dräkter voro väl inte så färgrika som på andra ställen, men tillräckligt lysande för att erbjuda tacksamma motiv, och många av de gamla sederna och ceremo-

nierna voro alltjämt bevarade. Dessutom hade Kristian Zahrtmann i familjen Cerroni funnit ett värdfolk, som han inte tröttade att berömma. Deras hus låg ovanför »Stora trappan», och stadsporten gick rakt igenom det.

Redan under den första vistelsen i Cività hade Zahrtmann funnit sitt sedan traditionella motiv från stora trappan i »Piger som bære kalk». Han återvände till Cività 1884, 1889, 1890, 1896 och samtliga somrar 1900—1911 utom 1908. Efterhand blev han hedersborgare i staden och betraktades av befolkningen nästan som ett högre väsen. Efter hans död uppsattes en minnesplatta på Cerronis hus, gatan nedanför döptes till »Viale Scandinavia» och torget med brunnen och platanerna fick namnet »Piazzale Zahrtmann».

För en krets av skandinaviska konstnärer blev Kristian Zahrtmanns Cività d'Antino en samlingspunkt, lika viktig som hans skola i Köpenhamn. Vänner och elever sökte sig hit, inte bara för motivens skull utan för att få råd och hjälp av den alltid lika intresserade och tillrättaläggande mästaren. Karl Isaksons dragning till Kristian Zahrtmann och allt det stöd han fick hos denne är ett av exemplen på vad Cività betytt också för svensk konst, Anders Trulsons vistelse hos Kristian Zahrtmann sommaren 1911 ett annat.

Som ett förspel till Cività d'Antino skall Marina di Pisa betraktas. Det är en liten badort utanför Pisa, och Kristian Zahrtmann hade gjort halt där ett par gånger under 90-talet för att bada och måla innan han fortsatte till huvudmålet för sin resa. S. Danneskjold-Samsøe beskriver orten som »et lille badested ved Arnos udløb omgivet af pinjeskov.»

Omkring den 20 maj 1911 begav sig Anders Trulson iväg på den sista resan till Italien. Han for över Berlin, där han träffade familjerna Ejnar Nielsen och Olle Hjortzberg, och fortsatte därefter till Verona och Florens: »Jag var och såg en porträttutställning som var arrangerad i palazzo Vecchio i Florenz af gamla porträtt, där var lånat några ifrån samlingar i Tyskland bl. a. 'del Buoro' tillskrifven Velasquez, men i det hela taget så var det

inte så mycket med utställningen.» På kvällen den 25 maj anlände konstnären så till den danska målarkolonien i La Marina di Pisa.⁵

I hans Italiavistelse är förspelet i Marina di Pisa det festligaste. Södern öppnade sig för honom och han njöt därav. Han hade hunnit se åtminstone något av Verona och Florens på vägen, och nu studerade han Pisa med vetenskaplig iver: palatsen, domen, kampanilen, baptisteriet med predikstolen, Campo Santos fresker och gravmonument.⁶

Italien hälsade honom också med det mest strålande solsken. Kristian Zahrtmann berättar hur Anders Trulson solbadade till övermått, viss om att sol var vägen till hälsa, och han skrev själv: »Jag håller på att bada både på för o. e. m. det har varit härlig sol sedan jag kom hit. Blir det så härrligt solsken så gör jag nog inte annat än badar här.»⁷

Men ännu mer än mötet med Italien betydde mötet med den danska konstnärskretsen. I Pisa bodde Fritz Syberg med sin maka, och han var tydligen nere och mötte Anders Trulson redan vid ankomsten. I Marina di Pisa funnos utom Kristian Zahrtmann Poul Christiansen och en ung konstnär vid namn Hjalmar Sørensen. Det märks på tonen i Anders Trulsons brev till Oscar Hullgren och Håkan Gillberg hur väl han trivs i detta danska sällskap.

Redan efter några dagar slog denna entusiasm också ut i måleri. »Fra Marinan ved Pisa nogle Landskabsstudier» rapporterar Kristian Zahrtmann, och jag känner tre sådana.⁸ De utgöra höjdpunkter i Anders Trulsons måleri, och de måste betraktas som direkta utflöden av den optimism, som grep honom under den första tiden bland de danska vännerna och under Italiens sol.

Men den skarpsynte Kristian Zahrtmann noterade redan: »Vi mærkede, hvor ængstelig han var for sin Helbred. At han var afmagret og noget gusten, at han ikke mere plantede sine Fødder saa fast. — Søbadene brugte han altfor ivrigt, laa mange Timer i det hede Strandsand, hostede Noget, malte Smaating, var rastløs.»



K. Zahrtmann: Före frukosten i Cività d'Antino. 1911. I dansk privatägo.

Efter 14 dagars vistelse i Marina di Pisa följde Anders Trulson den 8 juni på kvällen sällskapet till Rom. Man stannade endast en förmiddag i den eviga staden: »I Rom såg jag bara något af det gamla Forum Romanum, Colosseum och 'några af de gamla Triumfbågarna.» Klockan ett fortsattes resan till Cività, dit man anlände på kvällen efter att sista biten ha färdats på mul-åsnor.⁹

Kretsen i Cività bestod av Kristian Zahrtmann, Poul Christensen, Hjalmar Sørensen, en fröken Hochreuter samt konstnären Knud Sinding, som kom ett par dagar efter de övriga och blev den som mest höll samman med Anders Trulson: »Truelser saa jeg for første Gang, han tilhørte et tidligere Kuld af Zahrtmann-elever, men af de tilstedesværende var vi dog nok de, der stod hinanden nærmest i Alder og Udvikling, og sluttede os snart fortroligt sammen, havde Fornøjelse af at tale sammen og gjorde Udflukter sammen til Bögeskovene højere oppe paa Bjergsiden.» Kristian Zahrtmann började inom kort arbeta på den interiör

som skulle bli hans huvudverk för sommaren, »Före frukosten». Anders Trulson och Poul Christiansen stodo modell framme vid fönstret i den Cerroniska matsalen, och i förgrunden ser man det dukade bordet, rikt prytt med blommor. Kristian Zahrtmann och Anders Trulson läste samma böcker och diskuterade dem medan arbetet pågick.

Huvudsaken för Anders Trulson var emellertid hans eget måleri. Optimismen från Marina di Pisa satt kvar i honom, och hans brev visar, att han snabbt kom i gång med arbetet: »Jag har börjat på ett par gatumotiv, det ena har jag ett par åsnor på, äfven på det andra skall jag ha figurer men dem har jag inte börjat på ännu», skrev han den 25 juni, och den 12 juli var han alltjämt i fullt arbete: »Jag har arbetat på f. m. tidigt och sent på e. m., mitt på dagen har jag gärna hållit mig i stillhet för värmens skull. Jag holler på med två bilder som jag började på strax och dem är jag inte färdig med ännu, jag lägger mycket arbete ner på dem, så jag hoppas att de ska bli någorlunda.»¹⁰ Kristian Zahrtmann kunde också redovisa både dessa två genrebilder, ett oavslutat stadsparti, ett porträtt av Poul Christiansen samt ett stilleben med blommor när han efter Anders Trulsons död lämnade uppgift om vad denne hade utfört under Cività-tiden.¹¹

Av breven att döma var Anders Trulson under den första tiden uppe i bergstaden också kroppsligen i god form. Han skrev den 25 juni: »Innan jag reste började jag så småningom vänja mig vid att äta blandad föda och här lefver jag nu på samma slags mat som de öfriga, det smakade ju inte riktigt i början men nu går det riktigt bra. När jag kommer tillbaka kommer jag nog inte att bli så sträng vegetarian som tidigare. Jag har trifts bra med det för hälsan, men det är ju så förbaskadt tråkigt att sitta ensam hemma o äta och gå o jobba sjelf därmed när man har mycket att göra, och det tager ju äfven tid.»¹² Men Kristian Zahrtmann märkte hur det i själva verket var fatt: »Dag for dag tog Sygdommen til, Kræfterne af. Han arbejdede og sloges med sine store Lærreder. Stod ofte i stærk

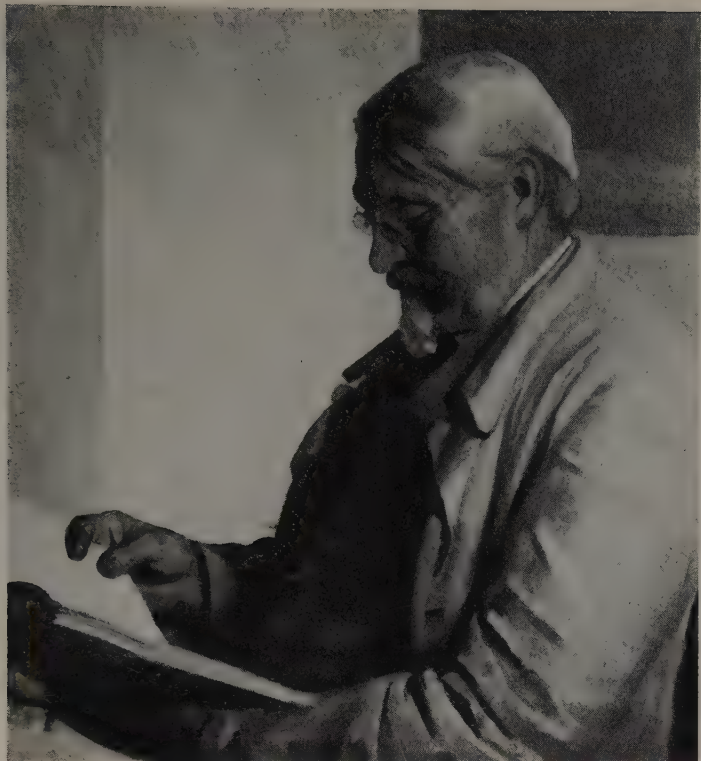
Blæst, kæmpede for at holde Billedet oprejst. Kom han ind, var han ivrig for at søge Raad og tænke paa sine Motiver. Var rastløs flittig.»

Den 4 augusti fick Anders Trulson lägga sig till sängs. Några dagar senare skrev han ett brev till Håkan Gillberg i Lund, som kom fram den 22 augusti: »Sanningen att säga har jag inte varit särdeles frisk en längre tid och nu till slut har jag måst krypa i sängen, hvar jag befinner mig sedan 10 dagar. Magen hade blifvit alldeles fördärfvad och så kom kraschen så att jag inte längre kunde hålla mig på benen. Jag hoppas dock snart bli någorlunda kry igen, men en sådan här historia tar på krafterna. Jag måste nog resa så snart som möjligt härifrån när jag blir någorlunda återställd ... Så fort jag kan nu så vill jag komma härifrån, så dröj inte med att sända kovan. Antagligen reser jag till Harz där jag sist var i fjor höst och stannar där i 14 dagar. För öfrigt vill jag se att komma härifrån så fort som möjligt äfven för det att koleran börjar taga fart här nere.»¹³

Kristian Zahrtmann tvingade den sjuke att låta sig undersökas av en tillkallad läkare, som konstaterade långt framskriden lungtuberkulos. Så kom den 24 augusti. Knud Sinding skriver: »Samme Dags Aften, efter at vi alle var gaaet til Ro, kom Truelen paa bare Födder til den unge danske Mands Dør, bankede paa og raabte ind til ham — kom ud, jeg dør. Da vi naaede ind til ham, havde han allerede heftig Blodstyrtning, vi kunde kun støtte ham. En italiensk Læge, som mod hans Vilje var tilkaldt, kunde gifve ham nogle Morfinindsprøjtninger, men fattet og uden Klage bar han dette Opgør med Livet. Han døde i mine støttende Arme ganske klar.»

De sista målningarna.

Vi veta så gott som exakt vad Anders Trulson målade under sin sista Italiareesa. Kristian Zahrtmann nämner i sina brev sammanlagt åtta dukar, och åtta voro utställda på minnesutställningarna 1911 och 1912. Av dem voro tre från Marina



Porträtt av
Poul
Christiansen.
1911. (287)

di Pisa: den lilla studie, som Kristian Zahrtmann valde för egen räkning samt de två något större »Tvätt» och »Brunnen». De fem återstående voro utförda i Cività: porträttet av Poul Christiansen, de tre stadsbilderna samt blomsterstillebenet.¹⁴

Porträttet av Poul Christiansen bildar alltså slutpunkten på Anders Trulsons porträttmåleri. Han hade genomgått en lång utveckling innan han nådde dit. Han hade gått från skymningsdunkel mot dagsljus. Han hade tränat sitt öga och sin hand i det oändliga för att fullständigt kunna träffa likheten. Han hade tekniskt utvecklats oerhört och var nu ytterst kunnig. Karakteristiken av Poul Christiansen synes också vara träffande, och till och med något av den dryghet och självsäkerhet, som Kristian Zahrtmann klagat över i sina brev från denna sommar, finns med hos mannen som sitter där och läser i sin bok, helt för-



*K. Zahrtmann: Kalkbäuerskor, Cività d'Antino. 1883.
Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.*

sjunken i sitt. Även som måleri och ljusstudium är porträttet skickligt genomfört: särskilt har belysningen från ryggsidan över det gulvita håret intresserat konstnären, och han har här arbetat med stora säkra penseldrag. Färghållningen är något ljusare än i Anders Trulsons tidigare porträtt. Han har arbetat i Italiens solsken, och de vita väggarna i Cerronis sal återkastar ljuset. Själva väggen är lätt sprängd i gråblått och rödviolett — Kristian Zahrtmanns sätt att behandla det vita, men använt på ett självständigt och moget sätt.

Från Cerronis vita salar begav sig Anders Trulson ut i staden. De tre stadsbilderna äro vittnesbörden om hans sega kamp under de sista arbetsmånaderna. »Vattenhämterskor» är ett motiv från stora trappan, och i den andra stadsbilden befinner sig Anders Trulson på den smala gatan innanför samma eller någon annan stadsport. Det tredje motivet, känt endast genom en bild i svart



Vattenhämterskor, Cività d'Antino. 1911.

(289)

och vitt i Wrangels minnesalbum, visar några byggnader från stadens ytterområden med en utblick mot höjderna därutanför.

Det är naturligt att Anders Trulson — Anders Trulson från Lund, Brügge och Visby — tjusades av Cività d'Antinos klängiga arkitektur i solsken och skugga. Här om någonstades fanns byggklossar för en arkitekturmålare. Också de färgrika dräkterna intresserade honom: »Här går ännu en del af kvinnorna i nationaldräkten fastän den håller på att försvinna.»¹⁵ Men naturligtvis var motivkretsen så intill bristningsgränsen utnyttjad av Kristian Zahrtmann och hans elever, att det var omöjligt för Anders Trulson att finna några nya aspekter på den. Alla tre stadsbilderna äro variationer på kända temata. Scenen från stora trappan är intet annat än en fortsättning på Kristian Zahrtmanns första och sedan otaliga gånger använda Cività-motiv, »Piger som bære kalk», och också gatumotivet med

åsnorna glider direkt in i den Zahrtmannska motivensemblen. Sommarens tredje stadsbild med sin vidare utblick mot bergen kan man sammanställa med Poul Christiansens »Cività d'Antino» från samma år, reproducerad i Zahles »Danmarks Malerkunst». Denne har givit sig upp på en höjd långt utanför staden och visar i ett stort panorama hur Cività ligger med hela sitt husgytter i en gryta mellan bergens taggiga kedjor. Anders Trulson vill ha fram samma kontrast mellan husgytter och bergskedjor, men han ser motivet inifrån, går tätt in på husen och porträtterar dem med bergen bakom.

Också tekniskt står Anders Trulson i dessa sista stadsbilder närmare Kristian Zahrtmann än någonsin förut. Han frossar i murarnas gnistrande rikedom av gult och violett — »gylden-violet» —, han gör en färgmosaik av varje stenläggning, han njuter av de starka kontrasterna mellan solsken och skugga och han gläds åt vattenhämterskans röda kjol, gröna förkläde och blommiga blus. Men det måste tilläggas, att om Anders Trulson än står under stark påverkan från sin lärare, så lyckas han som målare bringa reda i den Zahrtmannska mosaiken. Kristian Zahrtmanns senare målningar äro ofta som överdragna med violett, medan Anders Trulson låter det gnistra av rena färger bland stenarna och ändå håller samman kompositionen till lugn helhet.

Utom porträttet och stadsbilderna målade Anders Trulson uppe i Cività den vas med rosor — »store, tunge, blaarøde Blomster i en fornem gammel høj, blaa ornamenteret Vase» — om vilken Kristian Zahrtmann skrev: »Jeg elsker det Billed». ¹⁶ Poul Christiansen stod bredvid honom och målade samma blomsteruppställning; också denna komposition glider således vackert in bland Zahrtmannkretsens arbeten, liksom vasen blivit Zahrtmannnelevernas minne av honom: »Vasen, som endnu henstaaer som selvstendig Prydelse i Salen hos Cerronis, bringer mig altid Truelsen i Erindring», skriver Knud Sinding. Men samtidigt är denna blossande bukett ett värdigt uttryck för den färglängtan, som präglade slutskedet i Anders Trulsons måleri, och Evert



Gatubild, Cività d'Antino. 1911.

(290)

Wrangel har rätt, när han låter den bli en symbol för konstnärens tro på livet in i det sista.¹⁷ (Sid. 396.)

Starkast framträdde emellertid viljan till koloristisk förnyelse i de tre skisserna från Marina di Pisa, utförda innan sjukdomen ännu fått grepp om Anders Trulson. Jag behandlar och reproducerar därför dessa målningar sist, ehuru de tillkommit före dukarna från Cività.

Förnyelsen märks minst i den av skisserna, som man vill sätta först i raden, »Från Marina di Pisa». Den hör i stället till Anders Trulsons mjukaste och känsligaste valörmåleri. Mellan stammarna i pinjeskogens bryn ser konstnären ut över fälten mot byns grå hus under röda tegeltak, där de ligga i det gråblå och blekvioletta ljuset (sid. 391).

Men efterhand — tänker man sig — blir Anders Trulson

hemmastadd i miljön och går på sitt vanliga sätt närmare motiven, tar fram deras karaktär med större kraft, målar med större bredd, får färgen att lysa. Han målar »Brunnen» och »Tvätt» (sid. 393 och 395).

I en katalog från Kleis konsthandel i Köpenhamn har jag hittat en reproduktion av en nu försvunnen oljemålning av Kristian Zahrtmann, »Vask, la Marina ved Pisa, Maj 1911», vilken i mycket överensstämmer med Anders Trulsons »Tvätt».¹⁸ Anders Trulson accepterade alltså redan i Marina di Pisa den danska konstnärskretsens motivvärld. Men i detta fall spelar motivsambandet en underordnad roll. Det är sant att den sjuke Anders Trulson med tacksamhet lät sig föras in på sin mästares vägar. Men i »Brunnen» och »Tvätt» är det främst han själv som talar.

»Brunnen» — fast och säkert skär Anders Trulson ut sitt motiv, bygger sin komposition av spaljéns tunna stammar och hissirrättningsens sneda trädgren kring det runda brunnskaret, målar skuggan och solfläckarna på den gulrappade gårdsfasaden, linan med tvättkläderna, gräskanten längs stenfoten, det röda takfallets kant. »Tvätt» — de fem gummorna i sina veckade kjolar och stora hattar stå i en mäktig sluten grupp kring det fyrkantiga stenkaret innanför solskyddets rektangel. Tvättkläderna vifta för vinden, upphängda på ett staket till vänster. Också bakom figurgruppen avgränsas kompositionen av ett staket, och genom detta ser man ut över ett flackt slättlandskap.

Anders Trulson har arbetat under stark inspiration. Penseln har jagat över duken, grästuvorna ha kastats ner på sin plats, kjolarnas tunga massor ha målats med breda säkra penseldrag, väggarna murats upp i säkra korta hugg.

Men framför allt är själva färghållningen intressant. Redan gårdsinteriören med »Brunnen» hålles i en solfylld, italiensk färgskala. Men i »Tvätt» flammar Anders Trulsons färglängtan upp i en brasa. Solen flödar ner över de fem kvinnorna. De ha blå, skära och röda kjolar. Skynkena, som slängts upp på solskyddets ribbverk äro gula och röda — det röda står kanske



Motiv från Marina di Pisa. 1911.

(284)

till och med lite sött mot den ljusblå himlen. Gräset är saftigt grönt och fälten bakom det bruna staketet skiftar i gult och grönt.

Det är intressant att konstatera, att de unga danskarna — Karl Isakson, Edward Weie, Harald Giersing, Axel P. Jensen, vilka nästan alla hade haft Kristian Zahrtmann till lärare, gingo samma väg från valörmåleri över impressionism mot expressionistisk kolorism som Anders Trulson i dessa sina sista studier. Edward Weie kallade själv sin första produktion »realistiskt-impressionistisk». Kristian Zahrtmann hade redan 1908 överlämnat denna unga generation till Johan Rohde, men han hade inte avbrutit alla förbindelser med den.¹⁹ Tack vare Karl Isakson, Kristian Zahrtmann och Fritz Syberg stod Anders Trulson icke främmande för denna danska utveckling.

Men framför allt växte Anders Trulsons sista studier fram ur hans eget förflutna. I hans akter från Gardasjön fanns något



K. Zahrtmann: *Tvätt, Marina di Pisa 1911.*

*Efter katalogen till Kleis
marsutställning 1912.*

av den impressionism, som dök upp igen 1911, och i 1907 års Brüggemålningar och i det svartgröna självporträttet fanns den glöd i färgen, som kännetecknar även »Tvätt» och »Brunnen». Vi ha stött på färgromantikern Anders Trulson även under Parisskedet, men i stort sett fick han under denna tid hålla sig i bakgrunden. Nu har han åter trätt fram. Och nu nöjer han sig inte med färger som glöda i halvdunklet. Han tar ut alla palettens möjligheter och når fram till gränsen mellan impressionism och expressionism. Med något av det unga danska samtidsmåleriets och sina egna tyska studieresors kolorism bakom sig går Anders Trulson mot sin förnyelse.

Anders Trulson målar i dessa Pisadukar ett italienskt landskap, men man kan till slut fråga sig, om det bara är Italien han ser däri. Den skånske konstnären står i en fredlig och trivsam by. Den välsignade solen lyser över bördiga gröna fält och rappade väggar, gummorna skocka sig kring tvättkaret och grönskan hänger tung över brunnen. Miljön förefaller icke



Tvätt, Marina di Pisa. 1911.

(285)

okänd, den är tvärtom ganska välbekant. Så såg det ut i Värpinge, när byn låg och lapade vårsol, och så såg det ut på Mårtenstorget i Lund, när torgmadamerna trängdes kring grönsaksvagnarna. Tvärs över Europaskedet griper Anders Trulson i »Brunnen» och »Tvätt» tillbaka också till sitt mest genuina skede som landskapsmålare, till Värpinge och Lund. Jag har nämnt, att om han fått leva, skulle han ha återvänt till Sverige som lärare vid Valand i Göteborg. Men i hans måleri anar man som en fortsättning på de sista italienska skisserna ett nytt Skåneskede, en ny period av samlad verksamhet inför den skånska bygden. Men detta nya skede skulle ha legat i linje med den färgromantik, som just nu växte fram i Europa. Koloristen Anders Trulson hörde samman med detta nya måleri, och han bekände sig till det i sina sista studier. Efter att ha gjort sin insats inom en generation visade han i dessa skisser, att han skulle ha kunnat göra sig gällande även i nästa.

Eftermälet.

Under stort deltagande från den lilla stadens innevånare begrovs Anders Trulson på Civitàs kyrkogård. Prästen, Don Romeo, hade skrivit ett tal, vilket lästes vid graven av »en saare smuk Elev af ham med en skøn Stemme, der klang i Abru-zernes Bjerger».

Ett par dagar senare målade Kristian Zahrtmann i salen i Cerronis hus Anders Trulsons vapensköld bredvid de andra konstnärernas. Alla de många praktiska omsorgerna med anledning av dödsfallet fick han åtaga sig, och han utförde dem med hela sin plikttrohet. När han återvände hem på hösten hade han själv med sig Anders Trulsons Italiamålningar.²⁰

I Lund väckte Anders Trulsons plötsliga bortgång den största bestörtning, och i den svenska pressen inflöt nekrologer, i vilka det beklagades, att en löftesrik svensk konstnär alltför tidigt gått bort.²¹

Av kvarlåtenskapen ordnades under hösten en minnesutställning i Malmö. Den utökades därefter med målningar i privatägo och flyttades först till Lund och därefter till Stockholm, där den hölls öppen i konstakademien under januari 1912.²² Samma år firade Skånska konstnärslaget sitt tioårsjubileum med en omfattande utställning i Stockholm och Malmö, och vid denna fick Anders Trulson en minnesvägg.²³ På hösten, den 27 september, hölls på Grand Hotell i Lund den auktion, vid vilken återstoden av Anders Trulsons produktion spriddes åt olika håll.²⁴

Innan dess hade Anders Trulsons gamla moder åt sig utvalt sonens sista blomsterstilleben och Kristian Zahrtmann en av studierna från Marina di Pisa. Brodern från Amerika, som kom hem efter dödsfallet, hade för sig och andra amerikanska släktingar undantagit ett antal tavlor, vilka ännu finnas på andra sidan Atlanten. Nationalmuseum hade inköpt självporträttet från 1902, Göteborgs museum bland annat ett stilleben med målarutensilier från 1906. Malmö museum, som sedan 1904 ägde akvarellen »Arilds hamn», hade som gåva genom Konstför-



Brunnen, Marina di Pisa. 1911.

(286)

eningen för södra Sverige mottagit det stora självporträttet från 1910 och som gåva från stärbhuset porträttet av konstnärens moder från 1911. Till Lunds universitets konstmuseum hade Anders Trulsson redan tidigare skänkt både porträttet av Sven Bengtsson och det av Evert Wrangel. Sannolikt förvärvade konstmuseet på auktionen en av Bathsebaakterna och studien med en sittande gosse från Gardasjön. Kulturen förvärvade på samma auktion genom Georg Karlin sin självporträttserie, en utsikt över Kulturen samt ett par aktstudier.²⁵

I samband med minnesutställningarna igångsattes en insamling för en minnestavla till Anders Trulssons grav. Den ritades av konstnären Louis Nilsson, göts i brons och uppsattes på sin plats genom familjen Cerronis försorg av muraren Rafael.

Men Anders Trulssons vänner nöjde sig icke med detta. Albert Schedin lät på A. B. Ph. Lindstedts förlag 1912 utge det vackert illustrerade minnesalbum, till vilket Evert Wrangel skrivit tex-

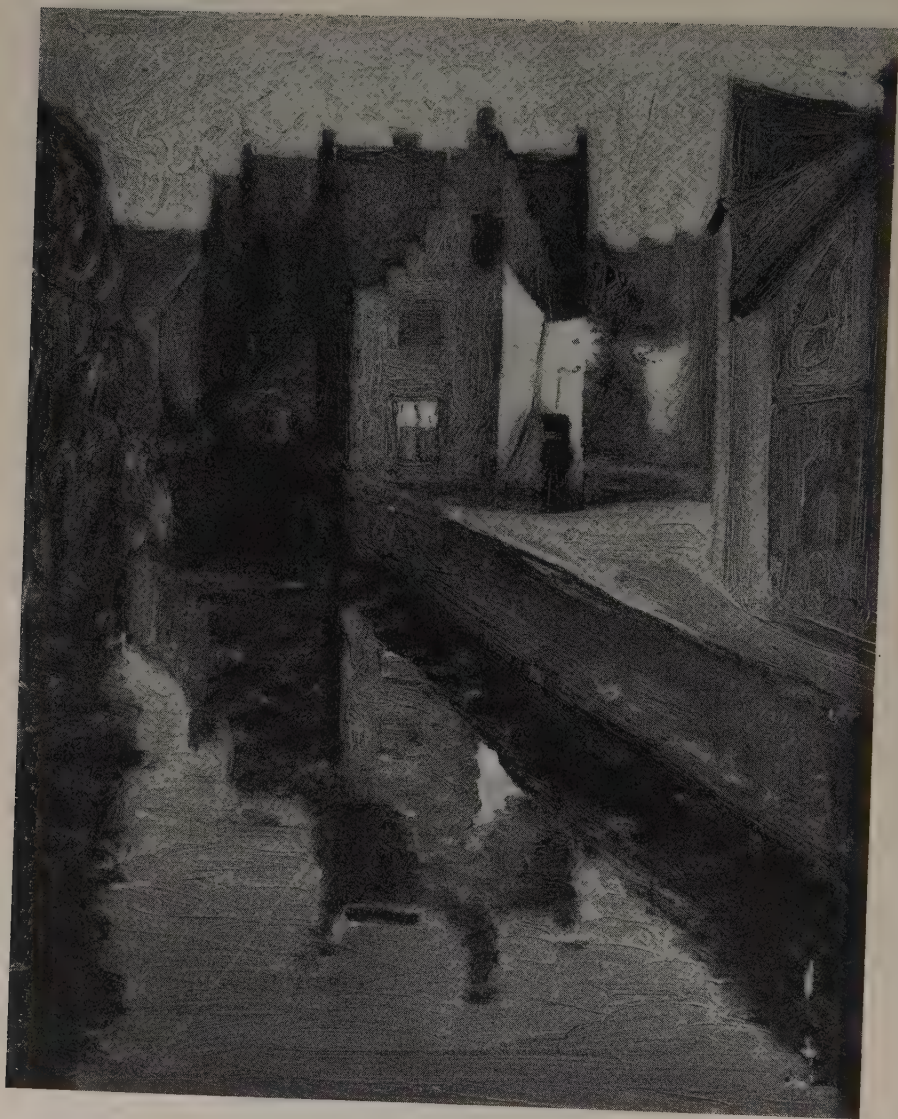
ten. Evert Wrangel kände ju Anders Trulson mycket väl, och advokaten Gillberg har säkerligen biträtt med faktiska uppgifter. Minnesalbumet utgör därför alltså den viktigaste källskriften beträffande Anders Trulson.

Slutligen trycktes 1914 i Ord och Bild Kristian Zahrtmanns uppsats om Anders Trulson. Det måste väl sägas, att ingen förstått kuskpojken från Tosterup så väl som denne hans danske lärare. Till att börja med framhåller Kristian Zahrtmann draget av saklighet och allvar hos Anders Trulson — det var dessa egenskaper, som först väckte lärarens beundran. Men efterhand upptäckte han också draget av drömmeri hos sin elev. En gång under våren 1911 — kort före resan till Italien — träffades de av en tillfällighet på det kongelige Teater i Köpenhamn. Man gav Shakespeares »Trettondagsafton», och de talade före spelets början om den melankoliske hertigen av Illyrien. »Tæppet gaar virkeligt op. Vi havde alt frydet os over Digteren. Vi saa Helligtrekongersaften, hørte Musiken gennem Roserne. Men for mig blev Hertugen paa denne Side af Orkestret. Trulson var ham.»



*Blommor,
Civita d'Antino.
1911. (291)*

ETT SVENSKT STILSKEDE



Huset med den sneda gaveln, Brügge. Skiss, troligen 1909.

Den, som följt Anders Trulson på hans väg från Tosterup till Cività d'Antino, har icke kunnat undgå att se konsekvensen och uthålligheten i hans konstnärliga strävan. Trots alla skenbara kast arbetade han oförtrutet mot ett mål, och hans rika koloristiska begåvning tillförsäkrar honom utan tvekan en plats i den svenska konsthistorien. Men samtidigt var han ett barn av sin tid. Jag har försökt visa, hur han trots sin envetenhet ägde en mottaglighet för intryck, som kommer ett helt tidsskede att skymta i hans måleri. Han blir en representant för det svenska sekelskiftet och för det svenska sekelskiftets generation.

Givetvis fanns det en akademisk naturalistisk falang inom den generation, som Anders Trulson tillhörde. Den hade en trogen banerförare i Gottfrid Kallstenius, och den företräddes under 1900-talets första decennium av sådana äldre och yngre konstnärer som Anshelm Schultzberg, Anton Genberg, Pelle Swedlund, Wilhelm Smith, Oscar Hullgren, Alfred Bergström, Emerick Stenberg, bröderna Österman och skåningarna Justus Lundegård, P. A. Persson, Per Gummeson och Herman Österlund.¹ Flera av dem hade en kultiverad fransk period i sitt förflutna, ett par hade rent av tangerat impressionismen i fransk mening. Senare snuddade sekelskiftets stilvågor för en tid vid deras måleri. Men i stort sett bildade de en trofast naturalistisk skara i en tid av oro och experiment.

Men i huvudsak är sekelskiftets svenska konst icke naturalistisk. Nya riktlinjer hade givits av Konstnärsförbundet redan vid 90-talets början, och Richard Bergh hade efterhand lagt fram dem i sitt nationella program. Mellangenerationen fortsatte på

Konstnärsförbundets väg. Men den utvecklade dess stilparoll med ny konsekvens. Axel L. Romdahl har pregnant uttryckt, hur långt Konstnärsförbundets män gingo och var de stannade: »Men det dekorativa trodde sig nittioalet i regel kunna ernå genom en viss, tämligen ytlig överarbetning av naturiakttagelsen. Man skrev in figurer och föremål inom svarta linjer, man gav en enstaka detalj en halvt ornamental stilisering. Själva grundsynen var dock fortfarande naturalistisk, bunden vid den direkta yttre upplevelsen ... Syftet var att nå fram till en konst som var en dikt, en hymn, men man sökte förverkliga detta syfte ej genom att radikalt skapa dikten inifrån på grundval, givetvis, av det med ögat omedelbart upplevda, utan genom att arbeta med de direkta optiska iakttagelserna och av dessa söka sammanfoga stämningsbilden.»² Först den generation, som börjar med Olof Sager-Nelson och sträcker sig fram till Axel Törnerman, gick ett steg längre. Den saknade Konstnärsförbundets nationella patos, dess optimism inför tillvaron, dess tro på verkligheten trots allt, men just därför kunde den nå närmare en logiskt genomförd stilkonst, obunden av naturalismens traditioner.

I denna riktning utvecklade mellangenerationen för det första 90-talets skymningsmåleri.

Jag har antytt att detta måleri växte fram redan omkring 1890. Men jag har också påpekat, att Olof Sager-Nelson befann sig bland de första symbolistiskt orienterade skymningsmålarerna, att skymningsmåleriet utvecklades av de unga konstnärerna och att det behärskade deras genombrottstid, åren kring sekelskiftet. Genom dem och deras studieresor fick det också sin tyska anstrykning. Det tog sig ett nordiskt uttryck i det blånande kvällsmåleriet, men jag har försökt visa, att det också lätt kunde leda över till galleristudier och Rembrandtbeundran. Det går en särskild ström av varmt galleridunkel bredvid det svalare blåmåleriet.

Med nerskuggningen förenade sekelskiftets konstnärer ofta en till ytan bunden rytmisk linjeföring, och mer än något annat är den utmärkande för dem. Då vi i det föregående stött på denna linjestil har jag kallat den »Jugend». Ordet har liksom

»Barock» ofta använts i nedsättande mening, men det kommer nu, när tiden ligger på tillräckligt stort avstånd, att återfå sin rätta karaktär av stilbegrepp. Det kommer då att visa sig, att stilen präglar sitt skede i ännu högre grad än vad man är medveten om, och att ett rikt komplex av sammanhörande stämningar, färghållningar, ornamentformer och idéer i själva verket har sin plats innanför stilbegreppet. Mycket, som man ännu icke utan vidare kan kalla Jugend, ingår i själva verket som en ingrediens i denna tidsstil.

Johnny Roosval följer Jugendstilen i svensk ornamentik tillbaka till 1896 och konstaterar att den slår ut 1897.³ I svenskt måleri har den skymtat något tidigare, hos Karl Nordström, Eugène Jansson och Nils Kreuger samt slutligen hos Carl Larsson: alltifrån Nationalmuseikartongerna måste Carl Larsson betraktas som stilens främste representant inom Konstnärsförbundets krets. Naturligtvis spåras stilen också på andra håll inom Konstnärsförbundet. Men dess fulla utveckling inom måleriet i Sverige äger rum vid och efter sekelskiftet och även detta stildrag är därför framför allt mellangenerationens. En av Jugendstilens tidigare och mest dominerande representanter blev Gustaf Fjæstad, vilken genom sin verksamhet som målare, gobelängkonstnär och konsthantverkare också var stilens mångsidigaste företrädare. Det är riktigt och karakteristiskt, att det just var Carl Larsson och Gustaf Fjæstad, som väckte mest uppmärksamhet på den svenska konstutställningen i Rom 1911.⁴ Snart slöt emellertid hela mellangenerationen upp kring Jugendstilen. Den tyska nyidealismens figurmåleri löpte vidare i dess tecken. Albert Engströms Strixteckningar, Olle Hjortzbergs dekorationskonst, Ivar Arosenius fantasier, John Bauers sagovinjetter och Axel Törnemans monumentalmåleri — allt detta är stor och betydande svensk Jugendkonst. I Carl Milles tidigare skulpturer återfinnes ofta Jugenddraget, och det dröjer gärna något därav även hos Gerhard Henning. Karl Isaksons tidiga figurstil är icke blott tidstypiskt ämnesmåleri utan också tidstypisk linjestil — hans »Gosse planterande blommor» är ett lika förtjusande Jugendbarn

som Ivar Arosenius »Lillan». När Gösta von Hennigs några år in på 1900-talet fann sin slutgiltiga uttrycksform blev han en av den svenska Jugendtidens förnämsta folklivsskildrare i måleri: hans ögonblicksbilder från cirkus, nöjesfält och andra stadsbefolkningens utflyktsmål komplettera på ett viktigt sätt Carl Larssons idylliskt vardagsstämda Sundbornsakvareller, Carl Wilhelmsons allmogeskildringar och Albert Engströms skämtteckningar som tidsdokument i Jugendstil. Bland landskapsmålarerna efter sekelskiftet ha utom Gustaf Fjæstad exempelvis Helmer Osslund, Otto Hesselbom och Gunnar Hallström stort tagit ut Jugendrytmen. Men även porträttmåleriet fick sin prägel av tidens stil. Damerna uppträdde i tidstypiska klädningar och hattar, men konstnärerna hade också själva en obetvinglig lust att markera den böljande rytmen i blusärmar och veck, att åstadkomma silhuetteffekter, att dra konturen som en hel och smidig Jugendlinje, att arrangera vegetativa fonder, att i själva kompositionen undvika centrum, betona diagonalerna och exempelvis placera huvudet i ett hörn. I det svenska träsnittet härskade länge en linjebetonad ytstil av mer eller mindre direkt Jugendkaraktär; tekniken nådde också sin blomstring tack vare mellan-generationen: Föreningen Originalträsnitt stiftades 1912 med Harriet Sundström och Carl O. Petersen bland initiativtagarna.⁵ Även bokillustrationskonsten fick sin starka prägel av tiden. Till dess förnämsta företrädare inom Jugendgenerationen hör Olle Hjortzberg och Ernst Norlind.⁶

Långt förbi expressionismens förpostfäktningar 1909 kan man följa Jugendstilen i svenskt måleri: Axel Törneman segrar och faller med den. Men den första protesten kom redan omkring 1910, och vill man se Jugend och expressionism en garde, skall man jämföra John Bauers och Isaac Grünewalds förslag till utsmyckning av vigselrummet i Stockholms rådhus.

Att bestämma Jugendstilens uppkomst är en vidlyftig uppgift som här icke skall försökas. Som måleri bör stilen måhända ytterst föras tillbaka till van Gogh och i någon mån Gauguin. Men till Nordens måleri nådde den framför allt genom Edvard

Munch, vars betydelse efter utställningen i Berlin 1892 ständigt växte. Därtill måste man räkna med åtskilliga andra källor. En sådan är den engelska illustrationskonsten och det engelska konsthantverket. En annan är den impressionistiska franska teckningskonsten, sådan den framträdde bland annat hos Degas, Rodin och Toulouse-Lautrec. En tredje är den tyska Jugendstilen. Hela epoken har en stark dragning mot konsthantverk, och förebilderna måste till stor del ha nått Sverige genom tysk arkitektur, tyskt konsthantverk, tyska mönsterböcker och tyska tidskrifter. I Münchenmåleriet fanns ett drag av Jugend, vilket efterhand blev allt starkare. Och till och med Edvard Munchs konst nådde till Sverige tack vare tyska utställningar och genom Tyskland.⁷

I skymningsmåleriet kunde Jugendstilens sugande linjer understryka draget av längtan, dröm och mystik. Men kort efter 1904 hade den svenska Jugendgenerationen passerat sitt nerskuggade stadium. I sin slutliga form blev Jugendmåleriet ljusst, ofta svalt, stundom också grått och giftigt i färg samt mer eller mindre pointillistiskt i själva färgpåläggningen. Det färgteoretiska intresset blev allt större och man experimenterade i olika riktningar. Därmed ha vi nått fram till ett tredje stildrag i mellangenerationens konst.

Som exempel på svensk pointillism har jag i det föregående nämnt Gustaf Fjæstad, Carl Wilhelmson, Gösta von Hennigs och Axel Törneman, samtliga typiska företrädare för mellangenerationen. Gustaf Fjæstad var, som jag framhållit, redan på 90-talet ren fransk pointillist. När Jugendlinjen kort efter sekelskiftet satte in i hans måleri, ingick den en förening med pointillisttekniken, som samtidigt fick en alltmera stiliserad karaktär. Carl Wilhelmsons måleri har jag likaledes tidigare talat om: själva hans sätt att utföra en målning med linjeteckning och pointillistisk undermålning ger mellangenerationens speciella kombination. Gösta von Hennigs måleri några år in på 1900-talet och Axel Törnemans konst från och med »Parisiskt nattcafé» lämnar andra prov på den svenska Jugendtidens tillämpade

pointillism — hos Axel Törneman finns också de giftiga Jugendfärgerna. En bläddring i »Arktos» av 1909 bestyrker, att linjepointillismen då var allmän svensk egendom.⁸ Efter »De ungas» utställning 1909 och Carl Wilhelmsons viktiga spansk-franska resa 1910 kom en ny renare pointillistvåg, i vilken även van Goghs teknik spelar in. Det regnbågsfärgernas segertåg, som då drog över vårt land, utgjorde Jugendgenerationens allvarligaste försök att tävla med de unga Matisseeleverna.

Pointillismen är av rent franskt ursprung och både den första och den sista pointillistvågen måste ha nått Sverige från Paris. Carl Wilhelmson, vars skola i Göteborg blev en pointillistisk hård, måste exempelvis ha mött pointillismen under sina Parisår på 90-talet. Men redan 1903 såg Tora Holmström en fransk pointillistutställning i München, och i Berlin följde man noggrant händelserna i Frankrike. Efterhand som det tyska måleriet och särskilt Münchenimpressionismen övervann sekelskiftets skymningstendenser gick också det mot en rytmisk pointillism. Icke minst gäller detta Dachauskolan och Adolf Hölzel. Axel Törneman och de andra Hölzeleleverna inta en nyckelställning mellan Carl Wilhelmson, Adolf Hölzel och Paris.

Efterhand visar det sig således, att sekelskiftets svenska generation trots allt mycket klart står samlad kring vissa stilideal. Den var Jugendtidens generation, och dess måleri blommade i Jugendrankans tecken. Till att börja med förenade den Jugendlinjen med en dämpad, skymningsstämd färghållning, men efterhand steg måleriet mot ljuset och fick ofta pointillistisk karaktär. Medan Konstnärsförbundet från början var klart franskt i hela sin inställning fann Jugendgenerationen i stor utsträckning sina ideal i ett franskorienterat Tyskland.

Jugendskedets rytmiska ytstil var i sin extrema form icke utvecklingsbar över en viss gräns. Genom sin klyvning mellan linje och färg kunde den lätt förvandlas till en steltnad ornamentstil. Det var därför så många av dess företrädare efterhand övergingo till träsnitt, bokillustrationskonst eller konsthantverk, och det var därför stilskedet i svenskt måleri fick så kort livslängd.

Det behövdes en djupgående förnyelse — återföreningen av färg och form i Cézannes anda — för att utvecklingen icke skulle stagnera. För att kunna gå vidare fingo de första svenska expressionisterna gripa tillbaka över hela Jugendskedet, till den punkt i den franska utvecklingen, vid vilken Konstnärsförbundets män efter sina första ansatser vid 90-talets början hade släppt taget.

Anders Trulson tillhör naturalisterna i den svenska Jugend-generationen. Han var i första hand en redbar och inträngande porträttör av människor, stugor, klippor och broar, och hans verklighetsintresse var så starkt, att han ibland trängde sig in på motiven, fyllde dukarna med stoff och överbetonade formen. Det är karakteristiskt för honom, att han aldrig samlade sig till en idéburen figurkomposition hur mycket han än målade akt. Stundom kunde hans naturalistiska känsla växa till patos, och inför en ful modell eller ett söndrigt tegeltak kunde han då i ett Rembrandtinspirerat ljusdunkelmåleri försöka predika det fulas skönhet genom färgen.

Trots detta kom Anders Trulson särskilt under Europaresornas tid att tvingas in i sin tids nyidealistiska skönhetsvärld. Resultatet blev det turistmåleri i dekorativt klingande färger, som vi mött i »Björken» av 1905, i studierna från Gardasjön av 1906 och framför allt i Visbymåleriet av 1908.

I stort sett räddade emellertid Anders Trulsons koloristiska känsla honom från nyidealismens skönhetskult. I den tunga och dova men glödande färgskalan av svartbrunt, brunt, rött, rödviolett och gult fann hans romantiska sinnelag sitt uttryck utan att hans konst fördenskull behövde mista sin saklighet. Redan som akademielev sökte han sig, till stor del med Rembrandts hjälp, fram mot denna färghållning. Den utvecklades i Tosterupsporträtten från 90-talets slut, bringades till mognad i Skåneskedets människoskildringar och stadsbilder och blommade slutligen ut i Brüggemåleriet. Genom denna färghållning valde konstnären sin bestämda plats i tiden. Han är en djuplodande

och konsekvent representant för den svenska mellangenerationens skymningsmåleri.⁹

Som jag försökt att visa tangerade Anders Trulson även på andra områden sin tids stilsträvanden. Redan under akademitiden prövade han den kommande Jugendtidens ornamentala linje i små studier, vilka direkt måste föras tillbaka till Edvard Munch och den svenska Karl Nordströmkretsen. Bland de danska kamraterna under 90-talets sista år och i den skånska och lundensiska kretsen efter sekelskiftet stötte han ånyo på Jugendstilen i måleri, i vinjettkonst, i tidsmode och i tidspose. Jag har påpekat Jugenddraget i hans porträtt från sekelskiftet, både i kompositionen med dess betoning av diagonalerna, i silhuettkurvaturerna och i detaljutformningen. I landskapsteckningarna från samma tid ha vi sett hur Edvard Munch, aktualiserad genom Ernst Norlind, ånyo satte sina spår. År 1905 tog Anders Trulson med större kraft ut Jugendtidens linjerytm i »Björken». »Vid kyrkogårdens grind» från 1906 är ett gott exempel på Jugendmåleri av gobelängkaraktär, och i Brüggeteckningarna från 1907 framträder Jugenddraget åter. I dessa sista fall har kompositionen utvecklats i direkt kontakt med Münchenimpressionismen och annat tyskt Jugendmåleri.

Också Jugendtidens pointillism satte spår i Anders Trulsons konst. Det finns i hans måleri en kantighet och trubbighet, som märks alltifrån formatet, vilket gärna går mot det kvadratiska, och ner till den fyrkantiga färgfläcken. Stundom har denna kantighet lett till en slags färgmosaik, som jag velat härleda ur Kristian Zahrtmanns måleri och även velat sätta i samband med Anders Trulsons studium av Rembrandts penselskrift. När Anders Trulson sedan kom utrikes, mötte han en i viss mån likartad mosaikläggning i pointillismen, och redan i Brüggemåleriet från 1907 anas något härav. Anders Trulsons tunga fläckmaner har emellertid föga att göra med den lätta och ljusa franska pointillismen. Det står närmare Münchenimpressionismen och Adolf Hölzels konst. Endast i några dukar från 1908 finner man mera direkta anknytningar till fransk pointillism,

men här förefaller det troligast, att Carl Wilhelmson varit förmedlaren.

Jugendlinjen och de pointillistiska ansatserna i Anders Trulsons måleri löpte emellertid aldrig samman till den rytmiska enhet, som tidsskedet satte så högt. Hans form blev aldrig enbart linje, hans färg aldrig enbart mönsterläggning. Liksom han aldrig fastnade i sitt skedes skönhetskult, undgick han att fastna i dess stilisering. Från sitt skymningsdunkla utgångsläge kunde han i stället — med sin saklighet som en nyttig broms och den kantiga kraften i föredraget och kompositionen som ett stort personligt tillskott — ständigt söka sig vidare mot koloristiskt rikare verkningar. Han gjorde det genom friluftsstudium: Värpingemåleriet från 1903, Torboleakterna från 1906, Lucien Simonmåleriet från 1909, de efterföljande porträtten och slutligen de solsprakande landskapsskisserna från Marina di Pisa 1911. Han gjorde det också — utan att helt överge nerskuggningen — under ett mera abstrakt färgstudium med Rembrandts måleri som utgångspunkt: självporträttet från 1902, Bathsebaakterna från 1904, ljusdunkeexperimenten från 1906, Brüggemåleriet från 1907. Varje sådant försök förde honom ett litet steg närmare en bilduppbyggnad direkt i färg, utan omvägen över Jugendstilens linje och pointillismens sönderstyckande färgteknik. Från och med 1907 arbetade Anders Trulson därför närmast i linje med Cézanne och den stränga franska expressionismen. Framför allt gjorde han det i det svartgröna självporträtt med Rembrandtkopia, om vilket man vågar säga, att det kommit till i hans europeiska ögonblick.

Om det uppsvenska Jugendmåleriet icke — i varje fall icke som helhet — genomgick denna utveckling direkt från impressionism till expressionistisk kolorism, så gjorde däremot den franskorienterade tyska konsten det, och likaså det franskorienterade danska måleriet — den yngsta Zahrtmannkretsen. I båda fallen vågar man som allmänt omdöme fastslå, att färgskalan blev tyngre, mustigare och mindre luftfylld än i det franska måleriet och inom Matissekretsen.

Jag har också försökt visa, att förnyelsen i Anders Trulsons måleri kom tack vare hans tyska och danska förbindelser och icke genom hans resor till Paris. Om man överhuvudtaget har rätt att använda ordet expressionism om hans måleri, så var han expressionist efter Münchenresan 1907 och hos Kristian Zahrtmann 1911 men inte under Parisvåren 1909. Det svartgröna självporträttet kan påminna om Manet och om den tidige Cézanne, men icke om den ljusa franska impressionismen och icke om Matisse. På ett helt annat sätt än kamraterna inom Skånska konstnärslaget förnyade Anders Trulson sig i sitt måleri, men han gjorde det i linje med den skånska kolorism, som August Brunius kallade »pangermansk».

Det är på denna punkt, som Anders Trulson skiljer sig från den uppsvenska Jugendgenerationen. Här är han, som jag försökt klarlägga, i stället skånsk. Men därmed visar han också vägen för det närmast efterföljande skånska måleriet, för den skånska expressionistgruppen. Ty den skånska konstens väg till expressionismen blev den germanska. Förbindelserna med Tyskland och Danmark bestodo, och detta gjorde, att vägen över Matisse aldrig kom att begagnas av skåningarna.

Vid sidan om Tora Holmström, som gick den mera speciella vägen över Hölzel, voro Svante Bergh och Johan Johansson de enda skånska konstnärer som vid tidpunkten för förra världskrigets utbrott kunde framträda med anspråk på att kallas expressionister. I en artikel från 1914, vilken markerar en epok i skånsk konstkritik lika bestämt som Georg Karlins förut citerade artikel från 1903, karakteriserar Adolf Anderberg dem också som de skånska representanterna för »den franska konst, som bär hälsans och lifvets färg på kinderna och som tyckes vara ett någorlunda sant uttryck för den jäktande tid, hvori vi lefva».¹⁰

Av dessa två konstnärer kom Svante Bergh efterhand att framstå som fransmannen i det nya Skåne. I ett blont luftigt måleri tog han tvärs över ett tyskt skede upp tråden från 90-

talets Carl Trägårdh och Montignyårets Justus Lundegård. Han var också en av de få skåningarna i Paris under förkrigsåren. Men innan dess hade han legat två år i Dresden och tre bland unga danska expressionister hos Kristian Zahrtmanns efterträdare Johan Rohde på Kunstnernes frie Studieskole i Köpenhamn. Redan i Danmark hade han lärt känna den franska impressionismen och Cézanne. Hans aktstudier från dessa år visa just det mustigt varma måleri på gränsen mellan impressionism och expressionism, som återfinnes hos Karl Isakson och de unga danskarna liksom även i Tyskland under brytningsåren omkring 1910.¹¹

Den andre av de två unga skånska expressionisterna, Johan Johansson, utställde för första gången hösten 1914 på Universitetets konstmuseum i Lund. Han hade vid den tidpunkten överhuvudtaget icke varit i Frankrike, men han återkom från nio långa studieår i Dresden. På Berlins Nationalgalleri, på franska utställningar i Tyskland och i kamratkretsen i Dresden hade han upplevt Frankrikes impressionism och expressionism, och ur det unga franskorienterade Tyskland växte hans eget måleri.¹² Hans dukar från åren närmast före förra världskriget visa prov på en germansk kolorism, vars allmänna släktskap med Svante Berghs är påtaglig.

Men Svante Berghs studier från åren hos Johan Rohde och Johan Johanssons målningar från genombrottsåren i Tyskland äro också starkt besläktade med Anders Trulsons sista och friaste landskapsskisser. Det finns samma breda impressionism, samma festliga färgglädje, samma värme och samma ofranska tyngd i de båda ungdomarnas måleri som i Anders Trulsons. De ha alla tre anknytningar till samma tysk-dansk-skånska traditioner.

Särskilt påfallande är likheten i färghållning mellan en sådan målning som Johan Johanssons »Strumpstickerska» från 1913 i Malmö museum och Anders Trulsons »Tvätt, Marina di Pisa» från 1911. Johan Johansson satte själv Anders Trulson främst bland de äldre Skånemålarna och gjorde honom sin uppvaktning under en vistelse i Lund. Han var född i gården intill Anders Trulsons bostad vid Adelgatan och växte upp i dessa kvarter.

Av en tillfällighet flyttade han 1914 in i Anders Trulsons Clemenstorgsateljé, där han till och med fick fortsätta vid Anders Trulsons staffli.¹³ I sitt måleri har han fullföljt Anders Trulsons lundensiska tema, och Adelgatan och Clemenstorget ha blivit återkommande motiv också för honom. Men även rent konstnärligt är han den skånske målare, som närmast tagit upp Anders Trulsons mantel. Just där Anders Trulson slutade tog Johan Johansson vid.

Världskriget förlängde för Skånes vidkommande detta skånsk-dansk-tyska expressionistskede. Svante Berghs och Johan Johanssons måleri utvecklades på grundval av intrycken från förkrigsåren men synbarligen utan starkare intryck från den uppsvenska Matissekretsen. Emil Olsson, vilken liksom Svante Bergh varit i Paris före krigsutbrottet, fortsatte 1916 till Johan Rohde i Köpenhamn; när han debuterade 1919 visade det sig att franskt och danskt också hos honom smälts samman med arvet från lagets tid till frodig skånsk kolorism.¹⁴ Och även de ungdomar, som inte hunnit ut före krigsutbrottet, sökte sig i regel den bekanta vägen till Kongens By. Erik Jönssons studier från krigsåren — en aktstudie i Malmö museum — må nämnas som ännu ett exempel på det danska, varmt luddiga måleri, i vilket Kristian Zahrtmanns färghållning trots nyheten i den konstnärliga inställningen alltjämt tycks slå igenom, och i vilket man alltjämt känner den indirekta släktskapen med Anders Trulsons konst.

Men vid fredsslutet strömmade Skånes unga målare ut i Europa. Under nya studier i Frankrike och Italien gled den skånska expressionistgenerationen då samman med den svenska. Det skånska skede, till vilket Anders Trulson visat vägen, var slut.

NOTER
BESKRIVANDE KATALOG
REGISTER

Använda förkortningar:

- MM: Malmö museum (Malmö musei arkiv).
 Wrangel: E. Wrangel: Anders Trulson, Lund 1912.
 Zahrtmann: K. Zahrtmann: Anders Trulson, i Ord och Bild 1914.
 Nordensvan: G. Nordensvan: Svensk konst och svenska konstnärer II, Stockholm 1928.
 Zahle: E. Zahle: Danmarks Malerkunst, Köpenhamn 1937.
 Thieme—Becker: U. Thieme—F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I—XXXV, Leipzig 1907—42.
 Nordisk familjebok: Nordisk familjebok I—XXXIIX, Stockholm 1904—26.
 Svensk uppslagsbok: Svensk uppslagsbok 1—30, Malmö 1934—37.
 Svenskt porträttgalleri: Svenskt porträttgalleri XX. J. Kruse: Arkitekter, Bildhuggare, Målare, Tecknare, Grafiker, Mönsterritare och Konstindustrialister, Stockholm 1901.
 Svenskt biografiskt lexikon: Svenskt biografiskt lexikon under red. av B. Boëthius—B. Hildebrand, häfte 1—53, Stockholm 1917—43.
 Dansk biografisk Leksikon: Dansk biografisk Leksikon I—XXIV, redigerat av P. Engelstoft, Köpenhamn 1933—43.
 Sahlín: A. Sahlíns urklippssamling, Konst, Skåningar, Lunds Universitetsbibliotek.
 Wieslander: A. Wieslanders urklippssamling, Tockarp, Förlövsholm.
- I samband med minnesutställningen över Anders Trulson å Malmö museum 1941 utgavs: N. G. Sandblad: Minnesutställning över Anders Trulson, Malmö museum, Månadsblad 34, Malmö 1941. Vid dödsfallet 1911 och i samband med minnesutställningen 1941 inflöt dessutom ett antal artiklar i tidningspressen och på andra håll. De viktigaste av dessa redovisas i noterna.

EN BORTGLÖMD GENERATION

1. A. Brunius: Färg och form, Stockholm 1913, sid. 170. — E. Blomberg: Den nya svenska konsten, Stockholm 1923, sid. 41—43. — J. Roosval: Den levande konsten i historiens skåpfack, i Konsthistorisk tidskrift VII: 1, Stockholm 1938.
2. Exempelvis Ivan Aguéli, Olof Sager-Nelson, Ivar Arosenius, Karl Isakson.
3. K. Fähræus: Gösta von Hennigs, i Ord och Bild 1912. — A. Brunius: a. a. — R. Bergh: Katalog över utställningen av svensk genombrottskonst från 80- och 90-talet, Stockholm 1914. — A. L. Romdahl: Det moderna måleriet, Stockholm 1926, sid. 52 och 106. — R. Hoppe: Nutida svenskt måleri. En översikt, i Nutida svenskt måleri, Stockholm 1936. — G. Johansson: En otidsenlig, i Kritik, Stockholm 1941.

4. R. Hoppe: a. a., sid. 33.
5. A. Brunius: a. a., sid. 171.
6. R. Bergh: a. a., sid. 59.
7. Thieme—Becker samt andra uppslagsverk. — G. Nordensvan: Konstnärsförbundet, i Nordisk familjebok, där det bl. a. finns en redogörelse för Konstnärsförbundets skolor.
8. K. Asplund: Ivar Arosenius, Stockholm 1928. — F. Kärffe: I konstskola hos Richard Bergh, i E. Malmberg: Konstnär folk, Upsala 1942.
9. Y. von Schmidten: Efter tio år, i Skånekonst 1912, Malmö 1912.
10. Konstafdelningen vid allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897, Stockholm 1897.
11. Svenska konstnärernas förenings årsutställningar 6 (1898)—20 (1912), Stockholm 1898—1912.
12. Medlemskap i Konstnärsförbundet anföres i Svenskt porträttgalleri.
13. Utställning anordnad af yngre konstnärer, hufvudsakligen medlemmar af konstnärsförbundet. November 1898, Stockholm 1898. — Utställning af Målning och Skulptur arrangerad af yngre Konstnärer, Stockholm 1900. — G. Nordensvan: a. a. — Densamme: De frie, i Nordisk familjebok. — Brytningen kan i urklipp och protokollsutdrag följas under Bengt Hedberg i Nationalmusei konstnär biografica.
14. De frie. Utställningskataloger 1902 ff, Stockholm 1902 ff.
15. R. Hoppe: a. a., sid. 133. — N. Johnsson: Konstliv i Värmland, i K. R. O. Medlemsblad 1941: 3, Stockholm 1942. — Y. von Schmidten: a. a.
16. Katalog öfver Baltiska Utställningens i Malmö 1914 Konstafdelning, Malmö 1914.
17. Svensk konstutställning Helsingborg 1903, Helsingborg 1903.
18. Konstutställningen i konst- och industriutställningen Norrköping 1906, Norrköping 1906.
19. Som not 16.
20. H. Brising: Arktos. Svensk tidskrift för konst, Stockholm 1909. — J. Roosval: Konst och konstnärer, Stockholm 1910—1914.
21. Svenskt porträttgalleri. — Nutida svenskt måleri, Stockholm 1936.
22. T. Hedberg: Ett decennium II, Stockholm 1912, sid. 3.
23. J. Roosval: Den levande konsten i historiens skåpfack, i Konsthistorisk tidskrift VII: 1, Stockholm 1938. — Densamme: Svenskt konstgalleri, Stockholm 1912.

TOSTERUP

Barndomsåren.

1. G. Ljunggren: Skånska herregårdar, Lund 1852—63. — Svenska slott och herresäten, Skåne, Stockholm 1909.
2. Muntligt meddelande av f. lantbrukaren Ola Trulson, Tomelilla.
3. Svensk uppslagsbok.
4. Samtal med fru I. Andersson, Malmö, 14. 9. 1941. Referat MM.
5. Släktundersökningen är efter mina anvisningar utförd av förf. J. Agri, varjämte kyrkoherde M. Frennby i St. Köpinge och pastor B. Callmer i Tosterup välvilligt ställt upplysningar ur vederbörande kyrkoböcker till mitt förfogande. Undersökningen föreligger i sin helhet i MM. Kompletterande upplysningar har givits av fru I. Andersson samt f. lantbrukarna Lars och Ola Trulson, Tomelilla.

6. F. och H. Landén: Kalender öfver Skåne och Blekinge II, Hälsingborg 1904, sid. 1000. — N. Bruzelius: Allmogelifwet i Ingelstads Härad i Skåne, Malmö 1876. — Albert Ehrensvärd: Några ord om sydöstra Skåne och Augustine Ehrensvärd: Något om Tosterupsspetsar, båda i Föreningens för fornminnes- och hembygdsvård i sydöstra Skåne skrifter II, Ystad 1926.

7. Som not 4.

8. F. och H. Landén: a. a., sid. 1029. Jämför även not 6.

9. Brev från expeditionssekr. Aug. Nilsson, Köpenhamn, 8. 5. 1941. MM.

10. Muntliga meddelanden av f. lantbrukaren Ola Trulson samt samtal med fru N. Andersson, Tosterup. Referat MM. — Brev som not 9.

11. Muntliga meddelanden som not 10. — Brev från fru M. Larsen, Vadstena, 7. 9. 1941 och 16. 9. 1941. MM.

12. Som not 2.

13. Muntligt meddelande av framlidna fröken A. Schultz, Lund.

14. Muntligt meddelande av herr Nils Nilsson, Tosterup.

15. Några av teckningarna återgå till A. Stuhlman: Lärobok i Frihandsteckning för elementarläroverk, seminarier och folkskolor, Stockholm 1879.

16. Brev som not 9.

Lärpojkesåren.

1. Muntliga meddelanden av f. lantbrukarna Lars och Ola Trulson.

2. Brev som Barndomsåren not 11. Fru Larsen uppger med bestämdhet, att Anders Trulson fanns hos Stridde i Klågerup den 5 juli 1888, medan Stridde enligt meddelande från Hyby pastorsexpedition tog ut flyttningsbetyg från Lund till Klågerup först den 12 april 1889.

3. Enligt meddelande av rektor Nils Evermark finnes Anders Trulson inskriven vid tekniska yrkesskolan i Lund endast hösten 1891. Enligt målarmästare J. P. Thulin, Malmö, som lämnat samtliga uppgifter om undervisning o. d., gick Anders Trulson dock två vintrar på skolan, och både på dag- och aftonskolan. Uppgifterna om skolan och om Fredrik Krebs ha bestyrkts av konstnären H. Österlund, Malmö, och konservator H. Erlandsson, Lund.

4. Svenskt porträttgalleri. — Svensk uppslagsbok. — H. Erlandsson: Fredrik Krebs, manuskript i författarens ägo, hållet som föredrag inför Lukasgillet i Lund 1942. Manuskriptet, som välvilligt ställts till mitt förfogande av förf., bygger på personliga meddelanden från Fredrik Krebs samt egna minnen. Min skildring utgår i huvudsak från detta manuskript.

5. Förteckning öfver Konstföreningens för Södra Sverige utställning år 1882 och 1887, Malmö 1882 och 1887.

6. Zahle, sid. 178—180. — Th. Faaborg: Vermehren I—II, Köpenhamn 1923—24.

7. Jag har sett sådana teckningar exempelvis hos målarmästare J. P. Thulin.

8. Muntligt meddelande av konstnären Theodor Jönsson, Esarp.

9. Muntliga meddelanden av målarmästare J. P. Thulin, fru E. Tropicé, Landskrona, och konstnären H. Österlund.

10. Alla uppgifter om August Johnsson i denna avhandling ha hämtats ur en ännu otryckt undersökning av min hand, August Johnsson och 90-talets stilideal. Uppgifter om August Johnsson återfinnas dessutom främst på följande ställen: Er. Ekblad: August Johnsson, i Finn 1900. — P. Rosenius: August Johnsson, ur en jultidning 1900. — E. Norlind: Det moderna Skåne och tidsrörelserna under 80-talet, i Från Skåne, Lund 1903. — Katalog öfver August Johnssons efterlämnade arbeten,

april 1913, Malmö 1913. — P. Rosenius: Skånska konstnärer, i Ord och Bild 1912. — E. Norlind: Skåne genom skånska konstnärsögon, Malmö 1925. — Densamme: Konstnärsminnen från tidiga år, i Skånes konstförenings publikation 1939, Malmö 1939. — N. G. Sandblad: Minnesutställning över Anders Trulson, Malmö museum, Månadsblad 34, Malmö 1941. — N. G. Sandblad: Minnesutställning över Aug. Johnsson, Malmö museum, Månadsblad 47, Malmö 1942.

11. Brev som Barndomsåren not 9.

12. Referat av brev från fru Tyra Marker till fröken A. Ehrensvärd. MM. — Muntliga meddelanden från fröken A. Ehrensvärd m. fl. — Uppgifter från Tosterups pastorsexpedition. MM.

13. M. Lagerberg: Göteborgare II, Stockholm 1914, sid. 209 ff.

14. Albert Ehrensvärd: a. a., sid. 23. — Augustine Ehrensvärd: a. a.

15. E. Norlind: Minnen av Anders Trulsson, i E. Malmberg: Konstnärskfolk, Upsala 1942, sid. 292.

16. Målarmästare J. P. Thulin, konstnären G. Hentze, Köpenhamn, konstnären V. Lagerström, Stockholm.

KÖPENHAMN OCH STOCKHOLM

Danskt och svenskt i skånsk konst.

1. G. Valby: De grafiska konsterna och deras utövare i Lund intill 1800-talets mitt, i Studier i konstvetenskap, tillägnade Evert Wrangel, Lund 1928.

2. Ph. Humbla: Kiliart Zoll, Göteborg 1932.

3. H. Wählin: Scania antiqua, Malmö 1931. — G. Serner: J. M. Stäck, Malmö 1934.

4. Eckersberg målade ofta utsikter mot Skåne och besökte 1829 Mölle, som han entusiastiskt skildrade i sin dagbok. (E. Hannover: C. W. Eckersberg, Köpenhamn 1898, sid. 372). 1835 kom F. C. Kjærskou till Arild och uppges ha varit den förste målaren där; 1845 gjorde han en ny skånsk resa, under vilken han utförde en rad kustmotiv (Dansk biografisk Leksikon. — H. Wählin: a. a. — H. Kjellin: Gustaf Rydberg, Stockholm 1925, sid. 13.) Även C. F. Sørensen tog upp den skånska motivkretsen och vistades tidigt i Arild. (V. Loos: Carl Skånberg, Norrköping 1928, sid. 141.)

5. Konstföreningens för södra Sverige utställningskataloger 1856 ff, Malmö 1856 ff.

6. H. Kjellin: a. a. — Ad. Anderberg: Gustaf Rydberg, i Malmö museum, Årsberättelse 1925, Malmö 1925.

7. Ad. Anderberg: C. F. Hill I, Malmö 1926, sid. 56. — Svenskt porträttgalleri. — Målningar i Malmö museum. — Skånsk konst och skånska konstnärer, Skånes konstförenings publikation 1937, Lund 1938.

8. Svenskt porträttgalleri. — Citatet ur ett brev från 1912, vilket välvilligt ställts till mitt förfogande av kand. Th. Anderberg, Malmö.

9. Svenskt porträttgalleri.

Köpenhamn.

1. Brev från Det tekniske Selskabs Skoler, Köpenhamn, 9. 8. 1941. MM.

2. J. Jørgensen: København, i M. Galschiøt: Danmark II, Köpenhamn 1893.

3. Fr. Vetterlund: Som student i Köpenhamn, i Konstnärsminnen, utgiven av Konstnärsringen, Stockholm 1941.
4. A. Rode: Otto Haslund, Köpenhamn 1940, sid. 102.
5. Er. Ekblad: Aug. Johnsson, i Finn 1900.
6. Brev från konstnären G. Hentze, Köpenhamn, 9. 7. 1941. MM.
7. Dansk biografisk Leksikon. — Brev som not 6. — Brev från konstnären G. Hentze 17. 6. 1941. MM. — Muntliga meddelanden av densamme.
8. Se Tosterup, Lärpojksåren, not 10.
9. Brev från konstnären E. Køie, Bornholm, april 1941. MM.
10. Fr. Vetterlund: a. a.
11. August Johnsson och konstnären Albert Larsson träffades en gång i Köpenhamn. Albert Larsson minns ännu att han och Anders Trulson talat om det egendomliga i att fyra skånska konstnärer samtidigt lågo i Köpenhamn utan att ha kontakt med varandra.
12. Brev som not 6.
13. Brev som not 9.
14. Fr. Vetterlund: a. a.
15. Wrangel, sid. VIII. — Brev som not 6.
16. Brev som not 1 och 6. — Dansk biografisk Leksikon.
17. Zahle, sid. 225. — Dansk biografisk Leksikon.
18. Brev som not 9.
19. A. Been—E. Hannover: Danmarks Malerkunst, Köpenhamn 1902—03. — Zahle. — J. Rohde: Optegnelser vedrørende Kunstnernes frie Studieskoler og Den frie Udstilling. Deres Opstaaen og Virksomhed, i Den Frie Udstilling gennem 50 Aar, Köpenhamn 1942. — Aarberetning fra det kongl. Akademi for de Skønne Kunster 1890—91 ff, Köpenhamn 1891 ff. — S. Michaëlis—A. Bramsen: Vilhelm Hammershøi, Köpenhamn 1918.
20. Muntliga meddelanden av konstnären G. Hentze. — Brev från det kongelige Akademi for de Skønne Kunster 31. 7. 1941. MM.
21. Fundatser og Reglementer for det kongl. Akademi for de Skønne Kunster, Köpenhamn 1888. — Aarberetninger som not 19.
22. Brev som not 9.
23. Modellen har identifierats av f. lantbrukaren Ola Trulson.
24. Som not 19.
25. Som not 21.
26. Muntligt meddelande av konstnären H. Österlund.
27. J. Rohde: a. a.
28. Fr. Vetterlund: a. a. — Wrangel, sid. VIII.
29. Brev från Statens Museum for Kunst, Köpenhamn, 27. 6. 1942. MM.
30. Julius Paulsen, Smaa Kunstbøger 12, Köpenhamn 1915. — Dansk biografisk Leksikon. — Den Frie Udstilling, Kataloger 1891 ff, Köpenhamn 1891 ff.
31. Den Hirschsprungske Samling. Fortegnelse over Oljemalerierne, Köpenhamn 1930, kat.n:r 445. — Den Frie Udstilling, Katalog 1894, Köpenhamn 1894. Målad 1893, utställd 1894, signerad 1894.
32. Dansk biografisk Leksikon.
33. S. Michaëlis—A. Bramsen: a. a.
34. Zahle, sid. 244.
35. Se Tosterup, Lärpojksåren, not 10.
36. Wrangel, sid. IX.

37. Dansk biografisk Leksikon.
38. Taarnet. Utgiven av J. Jørgensen. Okt. 1893—mars 1894, Köpenhamn 1893—94.
39. Thieme—Becker. — Dansk biografisk Leksikon. — Jan Verkade, i Taarnet, Köpenhamn 1893—94.
40. S. Koch: Ludvig Find, i Taarnet, Köpenhamn 1893—94. — Dansk biografisk Leksikon.
41. P. Uttenreitter: Fritz Syberg, Köpenhamn 1935. — S. Koch och N. Lützhøft: Oktoberudstillingen. En anmeldende Brevveksling, i Taarnet, Köpenhamn 1893—94.

Stockholm.

1. Kgl. Akademiens för de fria konsterna läroverkskatalog 1893—1894 ff, Stockholm 1893 ff. — Ärsberättelse, afgifven på Kongl. Akademiens för de fria konsterna högtidsdag 1895 ff, Stockholm 1895 ff.
2. Som not 1.
3. Brev från konstnären O. Hullgren 11. 5. 1941. — Brev från konstnären T. Dufwa 22. 6. 1942. — Samtal med framlidne konstnären G. Hallström 30. 11. 1941. — Samtal med framlidne konstnären V. Lagerström 30. 11. 1941. — Samtal med konstnären O. Hjortzberg 21. 11. 1942. — Samtal med fru M. L. Lagerström, f. Borgh, 1. 12. 1941. MM. — Muntliga meddelanden av konstnären H. Österlund. — Palettskrap 1894—1897.
4. Nordensvan. — O. Hjortzberg: Några Georg von Rosenminnen, i E. Malmberg: Konstnärsfolk, Upsala 1942.
5. Som not 1.
6. G. Göthe: Nationalmusei Tafvelsamling, Stockholm 1893. — Nationalmusei kopieringsliggare från denna tid äro tyvärr fragmentariska.
7. Muntligt meddelande av ägaren.
8. Muntligt meddelande av fänrik B. Lovén, Malmö.
9. L. E. Åström: Ola Larsson, Malmö museum, Månadsblad 60, Malmö 1943.
10. A. Borelius: Johan Fredrik Höckert, Stockholm 1927.
11. K. Wählin: Ernst Josephson I—II, Stockholm 1911—12, särskilt I sid. 109 och 125 ff, II sid. 258 f och 265. Citatet ur II sid. 24.
12. Konstafdelningen vid allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897, Stockholm 1897.
13. R. Muther: Geschichte der Malerei III, Berlin 1920, sid. 492 och 576.
14. Som not 12.
15. R. Bergh: Rembrandtsfärger, i Om konst och annat, Stockholm 1908.
16. Jämför not 3.
17. J. Kruse: Rembrandt, Stockholm 1907.
18. Som not 15. — Svenskt biografiskt lexikon.
19. J. Roosval: Den levande konsten i historiens skåpfack, i Konsthistorisk tidskrift VII: I, Stockholm 1938.
20. H. Schiller: Med svenska konstnärer söderut II, Stockholm 1933, särskilt sid. 86 ff.
21. O. G. Carlsund och M. Lindgren-Fridell: Esther Kjerner's konst, Stockholm 1943. — Svenska konstnärernas förening: Utställningskatalog 1898, Stockholm 1898.
22. H. Schiller: David Wallin, romantikern bland svenska konstnärer, i Svenska konstnärer, Stockholm 1936. — Densamme: a. a., sid. 204 ff.

23. R. Bergh: Svenskt konstnärskynne, i Ord och Bild 1900. — T. Hedberg: Ett decennium II, Stockholm 1912, sid. 143.
24. Årsberättelse, afgifven på Kongl. Akademiens för de fria konsterna högtidsdag 1896, Stockholm 1896.
25. G. Nordensvan: De bildande konsternas historia under 19:de århundradet, Stockholm 1900.
26. Prins Eugen: Breven berätta, Stockholm 1942. Uppgifterna om Klingerinspirationen lämnade vid ett samtal om August Johnsson.
27. G. Nordensvan: a. a.
28. T. Svedfelt: Karl Nordströms konst, Stockholm 1939.
29. Nils Kreuger, Små konstböcker nr 20, Lund s. a.
30. N. G. Wollin: Eugène Janssons måleri, Stockholm 1920. — G. Nordensvan: Sveriges allmänna konstförening 1832—1932, sid. 201.
31. J. Thiis: Edvard Munch og hans Samtid, Oslo 1933.
32. A. Gauffin: Ivan Aguéli I, Stockholm 1940.
33. A. Gauffin: Ur Sager-Nelsons utvecklingshistoria. Ett bidrag till kännedomen om nittioalets psyke, i Kunst og Kultur 1920, Bergen 1920. — Minnesutställning över målaren Olof Sager-Nelson, Nationalmuseum 1915, Stockholm 1915.
34. Ett Grännamotiv från 1896 hos rådman J. Sandblad, Lund.
35. Tillhör Nationalmuseum.
36. A. Edelfelt: Kring sekelskiftet, Stockholm 1930, sid. 83.
37. Som not 12.
38. R. Muther: Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert III, München 1894. — A. Koeppen: Die moderne Malerei in Deutschland, Leipzig 1902. — R. M. Rilke: Worpswede, Leipzig 1903. — A. Roessler: Neu-Dachau, Leipzig 1905. — R. Muther: Geschichte der Malerei III, Berlin 1920.
39. A. Muther: a. a., sid. 579.
40. A. Roessler: a. a., sid. 18.
41. A. Roessler: a. a. samt F. von Ostini: Adolf Hölzel und Rudolf Schramm-Zittau, i Die Kunst XV, Freie Kunst, 1907.
42. A. Roessler: a. a., sid. 49.
43. H. Schiller: Med svenska konstnärer söderut II, Stockholm 1933, sid. 83.
44. Thieme-Becker.
45. I konstnärens ägo.
46. H. Kjellin: Ernst Norlinds konst, Malmö 1927.
47. R. Hoppe: Nutida svenskt måleri, Stockholm 1936, sid. 52.
48. A. Tallberg: Modern painting in Sweden, i The Studio XXXI 1904.
49. R. Muther: Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert III, München 1894.
50. G. Nordensvan: a. a.
51. Thieme-Becker.
52. G. Nordensvan: Carl Larsson I—II, Stockholm 1920—21. Citatet II sid. 52.
53. E. Malmberg: Mest om Albert Engström, Upsala 1941.
54. Jämför not 3.
55. Jämför Tosterup, Lärpojksåren, not 10.
56. Brev från fru M. Larsen, Vadstena, 7. 9. 1941. MM.
57. Muntligt meddelande av fröken A. Ehrensward, Tosterup.
58. Brev från folkskollärare C. M. Steen, Bjärsjölågård, 18. 4. 1941. MM.
59. Som not 57.

60. Brev till Konstföreningen för södra Sverige augusti 1900. MM. Jämför även not 3.
61. Muntligt meddelande av konstnären Albert Larsson, Lund. Enligt Gudmund Hentze kallade Georg von Rosen Anders Trulson »stackars bondpojke» (brev 9. 7. 1941. MM.).
62. Som not 60.
63. Se Tosterup, Lärpojksåren, not 10.

Åter i hembygden.

1. Brev från hovpredikanten H. E. Hallberg, Stockholm, 12. 4. 1941. MM. — Brev som not 58 ovan under Stockholm. — Muntliga meddelanden från f. lantbrukaren Ola Trulson, fröken Augustine Ehrensvärd och konstnären H. Österlund. — Brev från Anders Trulson till K. Zahrtmann 22. 4. 1910, Zahrtmanns Brevsamling, n:r 1241, Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.
2. Muntliga meddelanden av expeditionsskr. Aug. Nilsson, konstnären G. Hentze och fru A. Hentze, Köpenhamn.
3. Förteckning över Konstföreningens för södra Sverige utställning i Ystad och Kristianstad 1900, Malmö 1900. — D:o [i Malmö] 1900, Malmö 1900.
4. Brev från konstnären G. Hentze, Köpenhamn, 9. 7. 1941. MM.
5. Dansk biografisk Leksikon. — C. V. Petersen: Fortegnelse over Eleverne paa Zahrtmanns Skole i Aarene 1890—1905, i Kunstbladet 1924.
6. Dansk biografisk Leksikon.
7. Brev från hovpredikanten H. E. Hallberg som not 1.
8. Brev från fru M. Larsen, Vadstena, 7. 9. 1941. MM.
9. Brev som not 4.
10. Muntliga uppgifter av konstnärerna Albert Larsson, H. Österlund, Louis Nilsson, framlidne rektor Er. Ekblad, fil. d:r Ad. Anderberg m. fl. — Svensk uppslagsbok. — Tidskriften Finn 1899 ff. — Några protokoll har aldrig förts inom Lukasillet.
11. Svenskt porträttgalleri. — Muntliga meddelanden.
12. Se Tosterup, Lärpojksåren, not 10.
13. E. Norlind: Det moderna Skåne och tidsrörelserna under 80-talet, i Från Skåne I, Lund 1903.
14. E. Norlind: a. a. — E. Norlind: Skåne genom skånska konstnärsögon, Malmö 1925. — E. Norlind: Konstnärsminnen från tidiga år, i Skånes konstförenings publikation 1939, Malmö 1939. — H. Kjellin: a. a.

Hos Kristian Zahrtmann.

1. Brev från folkskollärare C. M. Steen, Bjärsjölagård, 18. 4. 1941. MM.
2. Zahle. — F. Hendriksen: Kristian Zahrtmann. En Mindebog, Köpenhamn 1919. — S. Danneskjold-Samsøe: Kristian Zahrtmann, Köpenhamn 1942. — C. V. Petersen: a. a.
3. F. Hendriksen: a. a., sid. 396 f.
4. Tidningsklipp s. d. MM.
5. F. Hendriksen: a. a., sid. 574.
6. Brev från professor S. Wandel s. d. MM.
7. Zahrtmann.

8. Brev från Anders Trulson till K. Zahrtmann 22. 4. 1910. Zahrtmanns Brevsamling, nr 1241. Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.
9. Brev från greve S. Danneskjold-Samsøe 2. 4. 1941. MM.
10. Zahle, sid. 194.
11. Zahle, sid. 194.
12. Muntliga meddelanden av f. lantbrukaren Ola Trulson.
13. Brev från fru H. Rolwe, Stockholm, 23. 10. 1941. MM.
14. Samtliga brev finnas i Konstföreningens för södra Sverige arkiv. MM.
15. Förteckning över Konstföreningens för södra Sverige utställning i Ystad och Kristianstad 1900, Malmö 1900. — D:o [i Malmö] 1900, Malmö 1900.

SKÅNE

Provinstraditionen och Skånska konstnärslaget.

1. Svensk konstutställning Helsingborg 1903, Helsingborg 1903.
2. Svenska konstnärernas förening. Elfte utställningen 1903, Stockholm 1903.
3. De frie. Utställning af Målning, Teckning och Skulptur, Stockholm 1903.
4. Wrangel, sid. XI. — Däremot återfinnes Anders Trulsons namn ingen gång bland inköpta konstnärer i Sveriges allmänna konstförenings års- och revisionsberättelser 1900—11, Stockholm 1901—12.
5. Tor Hedberg: De fries utställning, Svenska Dagbladet 1903. Urklipp under Bengt Hedberg i Nationalmusei konstnårsregister, Stockholm.
6. A. Brunius i Svenska Dagbladet den 25 oktober 1906. Urklipp som not 5.
7. A. Tallberg: Modern painting in Sweden, i The Studio XXXI 1904.
8. Lunds universitets årsredogörelser 1897 ff, Lund 1898 ff.
9. Sällskapet Heimdalls protokollsbok. — E. Fischer: Museets uppkomst och utveckling, i Malmö museum 1841—1941, Malmö 1941.
10. H. Hedemann-Gade: Ur Skånes konstliv, i Skånes konstförenings publikation 1939, Malmö 1939, sid. 25.
11. Skånska konstnärslaget har främst skildrats på följande ställen: Y. von Schmidten: Efter tio år, i Skånekonst 1912, Malmö 1912. — Densamme: Från Skånekonstens samlingsdagar, i Skånes konstförening 1904—1924, Malmö 1924. — H. Hedemann-Gade: a. a.
12. E. Norlind: Från Skåne. Ett häfte diktning och konst I—III, Lund och Göteborg 1903—04. — Från Skånebygd, utgifven af Skånska konstnärslaget, Göteborg 1905.
13. E. Norlind: Det moderna Skåne och tidsrörelserna under 80-talet, i Från Skåne I, Lund 1903. — Y. von Schmidten: Skånska målare förr och nu, i Från Skånebygd, Göteborg 1905.
14. Som not 12. — Finn, utgifven af Lukasgillet, Lund 1899, 1900, 1903. — G. Hasselberg: Svensk nittonhundratalslitteratur, Malmö 1941, sid. 15—17. — H. Hedemann-Gade: a. a., sid. 47—52. — Ola Hansson: Notturmo, Stockholm 1885.
15. Nordensvan, sid. 215 ff. — H. Kjellin: Gustaf Rydberg, Stockholm 1925.
16. Trägårdh. Minnesutställning 1925. Svensk-franska konstgalleriet katalog nr 44, Stockholm 1925. — E. Vleugel: C. L. Trägårdh, i Ord och Bild 1926. — H. Hedemann-Gade: Justus Lundegård, Malmö 1927. — N. G. Sandblad: Glumslöv—Stockholm—Suresnes—retur. En studie i P. A. Perssons ungdomsmåleri, i Malmö

musei vänners årsbok 1940, Malmö 1940. — Th. Anderberg: Per Gummeson, seminarieuppsats vid Lunds universitets konsthistoriska seminarium 1942.

17. Svenska porträttgalleriet. — L. E. Åström: Ola Larsson, Malmö museum, Månadsblad 60, Malmö 1943.

18. H. Hedemann-Gade: Ur Skånes konstliv, i Skånes konstförenings publikation 1939, Malmö 1939, sid. 22.

19. Nordensvan, sid. 416.

20. H. Kjellin: Ernst Norlinds konst, Malmö 1927. — E. Norlind: Unga konstnärssår, Lund 1943. — Dateringarna i H. Kjellins skrift, som sannolikt gjorts av E. Norlind själv, måste tagas med en viss försiktighet. Enligt en serie brev i E. Wrangels brevsamling, Lunds universitetsbibliotek, var Ernst Norlind för andra gången i Dachau mars—november 1901, ej 1902, som H. Kjellin uppgiver.

21. F. Kärffe: I konstskola hos Richard Bergh, i E. Malmberg: Konstnärskfolk, Upsala 1942.

22. Herman Österlund. Utställning. Malmö museum, Månadsblad 59, Malmö 1943.

23. N. G. Sandblad: a. a.

24. Th. Anderberg: a. a.

25. H. Hedemann-Gade: Justus Lundegård, Malmö 1927.

26. Svenskt porträttgalleri.

27. G. Karlin: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö, i Lunds Dagblad 21. 11. 1903.

28. R. Muther: Geschichte der Malerei III, Berlin 1920. — A. Koeppen: Die moderne Malerei in Deutschland, Leipzig 1902. — G. Pauli: Max Liebermann, Klassiker der Kunst XIX, Stuttgart 1911. — J. A. Beringer: Trübner, Klassiker der Kunst XXVI, Stuttgart 1917.

29. P. Uttenreitter: Fritz Syberg, Köpenhamn 1935.

30. A. L. Romdahl: Skånska konstnärslagets utställning i Göteborg, maj 1908. Wieslander.

31. Citatet efter H. Hedemann-Gade: a. a., sid. 11.

Biografiskt.

1. Hans Larsson: Hur konstnärer se, i Skånes konstförening 1904—1924, Malmö 1924.

2. W. Klein: Till minnet av Anders Trulson 24. 1. 1942. Avskrift MM.

3. Muntliga meddelanden av konstnären Louis Nilsson, överintendenten A. Gauffin, polismästare Y. Schaar, bibliotekarie N. Brodén, konstnären E. Norlind.

4. Zahrtmann.

5. Brev från friherrinnan E. Virgin, Stockholm, 23. 7. 1941. MM.

6. Brev från författaren G. Hellström, Stockholm, 11. 8. 1942. MM.

7. A. Österling: Anders Trulson, i Stockholmstidningen 17. 7. 1941.

8. G. Hellström: En mycket ung man, Stockholm 1923. — Densamme: Sex veckor i Arkadien, Stockholm 1925.

9. Som not 6.

10. Jämför Tosterup, Lärpojksåren, not 10.

11. Brev från Anders Trulson till Konstföreningen för södra Sverige 30. 8. 1900. MM.

12. Samtal med framlidne rektor Er. Ekblad, Lund, 16. 4. 1941. MM.

13. Som not 12.

14. Vykorten tillhöra kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.

15. Samtal med fru S. Appelberg, Malmö, 9. 5. 1941. Referat MM.
16. Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige utställning 1901, Malmö 1901.
17. Brev från Anders Trulson till Konstföreningen för södra Sverige 30. 9. 1901. MM.
18. Samtal med Anders Trulsons värdinna framlidna fru E. Jönsson 17. 4. 1941. Referat MM.
19. Muntliga meddelanden av konstnärerna Louis Nilsson och H. Österlund.
20. Som not 5.
21. C. V. Petersen: Fortegnelse over Eleverne paa Zahrtmanns Skole i Aarene 1890—1905, i Kunstbladet 1924.
22. Muntligt meddelande av konstnären H. Vedel, Köpenhamn, jan. 1942.
23. Som not 12.
24. Brev från fru S. Söderbergh, född Sjövall, 7. 5. 1941 och från fru A. Strandmarck, född Christenson, 27. 5. 1941. MM.
25. Muntligt meddelande av bibliotekarien N. Brodén. — Som not 18.
26. Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige utställning 1902, Malmö 1902.
27. Muntligt meddelande av konstnären Louis Nilsson.
28. Som not 26.
29. Enligt Anders Trulsons värdinna vid Adelgatan, framlidna fru E. Jönsson, bodde konstnären där två vintrar, alltså 1901—02 och 1902—03. I början av 1903 måste han ha flyttat till S:t Petri kyrkogata, vilken adress han uppger i katalogen till Svenska konstnärernas förenings utställning hösten 1903. När denna utställning hölls hade han emellertid redan flyttat till Clemenstorget 12, vilken adress för första gången finns i Skånska konstnärslagets katalog 15. 11. 1903.
30. Muntliga meddelanden av konstnären Louis Nilsson, fru O. Schedin, Lund, och arkitekt A. Stenberg, Malmö.
31. A. Ruhe: Lund, i Från Skånebygd 1905, Göteborg 1905.
32. Muntligt meddelande av f. lantbrukaren Ola Trulson.
33. Som not 32.
34. Skånska konstnärslagets protokollsbok. MM.
35. Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige utställning 1903, Malmö 1903.
36. Utställning af Skånska konstnärslaget, Malmö museum 1903, Malmö 1903.
37. G. Karlin: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö, i Lunds Dagblad 21. 11. 1903.
38. Y. von Schmidten: Skånsk konst, i Idun december 1903. Sahlin.
39. E. Norlind: Från Skåne II, Göteborg 1903. — Finn 1903, Lund 1903.
40. Jämför not 29.
41. Brev från författaren A. Ruhe 28. 5. 1941. MM.
42. Meddelande av kamrer M. Paulsson, Lund.
43. Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige utställning 1904, Malmö 1904. — Dito Helsingborg 1904, Hälsingborg 1904.
44. Utställning af Skånska Konstnärslaget, Malmö museum 1904, Malmö 1904.
45. Som not 34.
46. H. Hedemann-Gade: a. a., sid. 34.
47. P. Rosenius: Skånsk konst. 1904. Wieslander.
48. Som not 34.

49. Samtal med framlidne konstnären V. Lagerström 30. 11. 1941. Referat MM.
50. Katalog öfver Skånska Konstnärslagets Utställning i Engelholm 8—23 Juli 1905, Ängelholm 1905. — Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige utställning i Helsingborg 1905, Malmö 1905.
51. Utställning af Skånska Konstnärslaget, Malmö museum 1905, Malmö 1905.
52. Wrangel, sid. XI.
53. J. A. (John Atterbom): Skånekonsten på Engelholmsutställningen, i Göteborgs handels- och sjöfartstidning 8. 7. 1905.
54. A. Österling: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö, i Göteborgs handels- och sjöfartstidning nov. 1905. Wieslander.
55. Brev från Anders Trulson till professor O. Sylwan, Göteborg, 19. 1. 1906. Avskrift MM.
56. O. L—dh (Otto Lundh): Anders Trulson. In memoriam, i Svenska Dagbladet 28. 8. 1911.
57. Gravvård å Tosterups gamla kyrkogård.
58. Konstutställningen i konst- och industriutställningen Norrköping 1906, Norrköping 1906.

Lundensiskt porträttmåleri.

1. Brev från Anders Trulson till fröken E. Nilsson, Göteborg, 8. 1. 1911. Avskrift MM.
2. Brev från friherrinnan E. Virgin, Stockholm, 23. 7. 1941. MM.
3. Muntligt meddelande av bibliotekarien N. Brodén.
4. H. Hedemann-Gade: Anders Trulson som porträttmålare, i S. D. S. 13. 7. 1941.
5. Brev från fru S. Söderbergh, född Sjövall, 7. 5. 1941.
6. A. Koeppen: a. a., sid. 126.
7. Samtal med framlidna fru E. Jönsson 17. 4. 1941. Referat MM.
8. Brev från författaren A. Ruhe 28. 5. 1941. MM.
9. Påpekad av fil. lic. H. Hedemann-Gade: a. a.
10. Muntligt meddelande av doktorinnan E. Berggren, Malmö.
11. Grupp fotografiet finnes reproducerat i Skånes konstförenings publikation 1939, Malmö 1939, sid. 54—55.
12. A. Österling: Anders Trulson, i Stockholmstidningen 17. 7. 1941.
13. G. Hellström: En mycket ung man, Stockholm 1923, sid. 203, 207, 281. Densamme: Sex veckor i Arkadien, Stockholm 1925, sid. 175.
14. Uppgifterna om porträttens tillkomst lämnade av fröken E. Nilsson, Göteborg.
15. Wrangel, sid. XVI.

Skånskt landskapsmåleri.

1. Föreningen Malmö konsthall: Utställning av Thure Rydbeck, Malmö 1942.
2. Muntliga meddelanden av konstnären Louis Nilsson och doktorinnan G. Evald-Ljunggren, Lund.
3. G. Hellström: En mycket ung man, Stockholm 1925, sid. 69.
4. Katalog över Anders Trulsons minnesutställning i Lund 1911, Lund 1911.
5. Katalog som not 4. — Vid identifieringen av Värpingemotiven har jag haft god hjälp av amanuensen fröken G. Wessner, Värpingegård, Lund.
6. P. Uttenreitter: Fritz Syberg, Köpenhamn 1935, sid. 52.
7. Muntligt meddelande av konstnären Sven Walberg, Lund.

Anders Trulsons betydelse i den skånska kamratkretsen.

1. Tillhör Malmö museum.
2. Herman Österlund. Utställning. Malmö museum, Månadsblad 59, Malmö 1943.
3. G. Karlin: a. a.
4. Meddelat av fil. kand. Th. Anderberg, Malmö.
5. Det förra tillhör dir. O. Östberg, Malmö, det senare Malmö museum.

EUROPA

Den svenska konsten och stilbrytningarna i Europa.

1. Brev från friherrinnan E. Virgin, Stockholm, 23. 7. 1941. MM.
2. Brev från konstnären T. Schonberg, Stockholm, 8. 7. 1941. MM.
3. Wrangel, sid. XII ff. — Brev från konstnären O. Hullgren, Stockholm, 11. 5. 1941. MM.
4. G. Fjæstad: Värmland, oljemålning 1896. Tillhör rådman J. Sandblad, Lund.
- K. Fåhréus: G. von Hennigs, i Ord och Bild 1912. — G. Johansson: En otidsenlig, i Kritik, Stockholm 1941.
5. E. Norlind: Unga konstnärsår, Lund 1943, sid. 198 ff.
6. R. Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert I—III, München 1893—94.
7. Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International. Introduction Générale I: I: 2. Paris 1904. — G. Nordensvan: De bildande konsternas historia under 19:de århundradet, Stockholm 1900.
8. H. Brising: Arktos, Svensk tidskrift för konst, Stockholm 1908—1909, sid. 79 och 75. — A. Brunius: Färg och form, Stockholm 1913, sid. 46 och 37.
9. Muntligt meddelande av konstnärinnan T. Holmström. — A. L. Romdahl: Carl Wilhelmson, Stockholm 1938.
10. A. Roessler: Neudachau, Leipzig 1905, sid. 18.
11. N. Palmgren-H. Granberg: Helmer Osslund, Stockholm 1937, sid. 39.
12. Konstafdelningen vid allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897, Stockholm 1897.
13. A. L. Romdahl: a. a., sid. 72.
14. H. Schiller: Med svenska konstnärer söderut II, Stockholm 1933, sid. 185.
15. N. G. Sandblad: Ester Almqvist, i Ord och Bild 1937.
16. En god översikt i Thieme—Becker.
17. G. Serner: Gösta Sandels, Stockholm 1941, sid. 16.
18. G. Engwall i brev 4. 10. 1943. MM.
19. E. Norlind: a. a., sid. 203.
20. G. Engwall: a. a. — E. Norlind: a. a., sid. 203.
21. G. Jacobson: Oscar II:s regering, i A. Lewenhaupt: Från gamle Kungens tid, Stockholm 1939. — G. Svensson och H. Ahlenius: Den svenska boken under 50 år, Stockholm 1943, sid. 172. — Svensk uppslagsbok. — E. Norlind: Livsouvertyr, Lund 1940, sid. 183.
22. E. Norlind: Unga konstnärsår, Lund 1943, sid. 27—28.
23. E. Norlind: a. a., sid. 43.
24. H. Schiller: a. a., sid. 102.

25. O. Levertin: Diktare och Drömmare, Samlade skrifter IIX, Stockholm 1908.
- Densamme: Utländsk konst, Samlade skrifter XXI, Stockholm 1911.
26. G. Hellström: En mycket ung man, Stockholm 1923, sid. 71.
27. G. Näsström: Carl Kylberg, Stockholm 1937, sid. 58.
28. S. Danneskjold-Samsøe: Karl Isakson, Köpenhamn 1933.
29. N. G. Sandblad: Agnes Wieslander, i Malmö musei vänners årsbok 1938, Malmö 1938. — N. G. Sandblad: Hjalmar Asp, Malmö museum, Månadsblad 31, Malmö 1941. — H. Hedemann-Gade: Thure Rydbeck, Föreningen Malmö Konsthall, Utställning av Thure Rydbeck, Malmö 1942. — Svensk uppslagsbok (Helge Kemner). — Skånsk konst och skånska konstnärer, Skånes konstförenings publikation 1937, Lund 1938.
30. Skånsk konst och skånska konstnärer, Skånes konstförenings publikation 1937, Lund 1938. — Malmö museum, Månadsblad 21, Malmö 1939.
31. H. Brising: a. a., sid. 121 ff.
32. S. Ullman: Birger Simonson, Stockholm 1933, sid. 7 ff.
33. H. Brising: a. a., sid. 121 ff.
34. T. Hedberg: Ett decennium II, Stockholm 1912, sid. 155.

Gardasjön. Resor och måleri 1906.

1. Wrangel, sid. XI.
2. Muntliga meddelanden av konstnärerna Louis Nilsson och H. Österlund.
3. Brev från fru E. Petersen 13. 9. 1941. MM, samt muntliga meddelanden.
4. Utställning af Skånska konstnärslaget. 4 nov.—2 dec. 1906, Malmö museum, Malmö 1906.
5. A. Österling: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö, i Göteborgs handels- och sjöfartstidning 1906, Wieslander.
6. Thieme—Becker och där anförda källor. »Der Hirte» reproducerades i Die Kunst 1907 och en »Vision des Gekreuzigten» i Die Kunst 1914. Harnisch var okänd för direktionen för Alte Pinakothek i München 1941. Ett försök att nå honom genom en av redaktionen för Thieme—Becker på förfrågan lämnad adress misslyckades.
7. E. Jolin: Studiefärder i Medelhafsländer, Stockholm 1911, sid. 8 ff.
8. Auktionskommissarie A. Wahlberg, Lund.
9. Som not 4.
10. Wrangel, sid. XVII.

München. Resor och måleri 1907—1908.

1. H. Hedemann-Gade: Ur Skånes konstliv, i Skånes Konstförenings publikation 1939, Malmö 1939, sid. 63.
2. G. J. Wolf: Kunst und Künstler in München, Strassburg 1908.
3. Brev till H. Gillberg 28. 1. 1907. Avskrift MM.
4. Brev från Direktion der bayerischen Staatsgemäldesammlungen 24. 9. 1941. MM.
5. Brev till H. Gillberg 2. 4. 1907. Avskrift MM.
6. Jämför nedan Visit i Paris.
7. Brev från fru E. Petersen 13. 9. 1941. MM.
8. Brev från Akademie der bildenden Künste, München, 15. 4. 1943. MM. — Wrangel. — Som not 7.

9. Som not 4.
10. R. Muther: Der Cicerone in der Münchner alten Pinakothek, München s. a. — C. Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts VI, Esslingen 1915, sid. 86.
11. Katalog der königlichen neuen Pinakothek zu München, München s. a. — Schackgalerie in München, München 1911.
12. A. G. Hartman: Die Frühjahr-Ausstellung der Münchner Secession och F. von Ostini: Adolf Hölzel und Rudolf Schramm-Zittau, i Die Kunst XV, Freie Kunst, 1907.
13. Eine Münchener Krise, i Die Kunst XV, Freie Kunst, 1907.
14. Lenbachausstellung, München 1905.
15. R. Muther: Geschichte der Malerei III, Berlin 1920, sid. 576.
16. H. Brising: a. a., sid. 123.
17. Thieme—Becker. — Som not 12.
18. Som not 12.
19. Brev till H. Gillberg 3. 6. 1907. Avskrift MM.
20. Skildringen från Paris bygger där intet annat sägs på brev från konstnärinnorna H. Borrie, Tagel, 31. 3. 1943 och T. Holmström, Lund, 11. 4. 1943 (MM) samt på muntliga meddelanden från T. Holmström.
21. Samtal med framlidne konstnären G. Hallström 3. 11. 1941. Referat MM. — G. Engwall: a. a.
22. Muntligt meddelande av konstnären H. Österlund.
23. E. Norlind: a. a., sid. 163.
24. Konstnären G. Hallström såg i hans bostad ett stilleben med jordgubbar. Jämför not 21.
25. G. Engwall: a. a.
26. Katalog öfver Skånska konstnärslagets utställning å Valand i Göteborg 1908, Göteborg 1908.
27. T. Hedberg: a. a., sid. 143.
28. Brev till H. Gillberg 3. 6. 1907. Avskrift MM.
29. Brev till H. Gillberg 20. 6. 1907. Avskrift MM.
30. Förteckning öfver Konstföreningens för Södra Sverige utställning i Malmö 1907, Malmö 1907. — Utställning af Skånska Konstnärslaget 10 nov.—8 dec. 1907, Malmö museum, Malmö 1907.
31. G. Rodenbach: Bruges-la-Morte, Paris s. a. Svensk översättning Helsingfors 1904.
32. W. Gensel: Fünfundsiebzig Jahre belgischer Malerei, i Die Kunst XIII, Freie Kunst, 1906, sid. 176. — G. Mourey: A painter of dead cities, i The Studio XIV 1898. — H. Frantz: Recent Etchings by Albert Baertsoen, i The Studio XXXIX 1906. — A. L. Romdahl: Som jag minns det II, Stockholm 1943, sid. 188.
33. O. Levertin: Brügge, i Ord och Bild 1895. — Densamme: Diktare och drömmare, Stockholm 1898, Samlade skrifter VIII, Stockholm 1908.
34. A. Gauffin: Ur Sager-Nelsons utvecklingshistoria, i Kunst og Kultur 1920, Bergen 1920.
35. Muntliga meddelanden av konstnären Pelle Swedlund.
36. A. L. Romdahl: Konstmonologer i Göteborgs museum, Stockholm 1911, sid. 64.
37. Brev från författaren A. Österling 14. 3. 1941. MM.

38. För orienteringen i Brügges stadsplan står jag i tacksamhetsskuld till konstnären Anders Olsson, Malmö, som fick sin utbildning där 1903—09.
39. O. Levertin: Samlade skrifter VIII, Stockholm 1908, sid. 66.
40. Tillsammans med konstnären J. Johansson har jag genomgått ateljéns belysningsmöjligheter.
41. Muntliga meddelanden av rektor E. Ingers, Lund, och konstnärinnan T. Holmström.
42. Enligt meddelande av konstnären S. Walberg, Lund.
43. Skånska konstnärslagets protokollsbok. MM.
44. H. Hedemann-Gade: a. a., sid. 31.
45. Katalog öfver Skånska konstnärslagets utställning å Valand i Göteborg 1908, Göteborg 1908.
46. Brev till fröken E. Nilsson 3. 4. 1908. Avskrift MM. — Brev från fröken E. Nilsson, Göteborg, 13. 5, 15. 5, 19. 6. 1941. MM.
47. Brev till fröken E. Nilsson 21. 7, 26. 7, 9. 8, 12. 8, 8. 9, 22. 9. 1908. Avskrif- ter MM. — Muntliga meddelanden av fröken E. Nilsson, Göteborg.
48. Brev till fröken E. Nilsson 22. 9. 1908. Avskrift MM.
49. Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige Utställning i Malmö okt. 1908, Malmö 1908. — Katalog öfver Skånska Konstnärslagets Utställning å Universitetets Konstmuseum i Lund, Lund 1908. — Skånska Konstnärslagets Ut- ställning 4 april—2 maj 1909, Malmö museum, Malmö 1909.
50. A. Fjelner: Skånska mennar, Stockholm 1935, sid. 145.
51. N. G. Sandblad: Agnes Wieslander, i Malmö musei vänners årsbok 1938, Malmö 1938.

Paris. Resor och måleri 1909—1911.

1. Brev till fröken E. Nilsson 18. 12. 1908. Avskrift MM.
2. Skildringen bygger där intet annat säges på: brev från konstnären O. Hull- gren 11. 5. 1941, brev från konstnären T. Schonberg 8. 7. och 14. 7. 1941 (MM), samtal med konstnären Jonas Åkesson juni 1941 (referat MM) samt muntliga med- delanden från O. Hullgren.
3. En god översikt i N. Palmgren: Leander Engström, Stockholm 1939.
4. Jfr även Wrangel, sid. XII.
5. Thieme—Becker.
6. Samtal med konstnären J. Åkesson juni 1941. Referat MM. — Två vykort till J. Åkesson från Brügge 30. 6. 1909. Avskrift MM.
7. Brev som not 6.
8. Förteckning öfver Konstföreningens för Södra Sverige Utställning oktober 1909, Malmö 1909.
9. Brev som not 6.
10. A. L. Romdahl: a. a., sid. 66.
11. Muntligt meddelande av tandläkare A. Roth, Malmö.
12. A. Österling: Anders Trulson. In memoriam, i Idun 1911.
13. Frank Heller: På detta tidens smala näs, Stockholm 1940.
14. Brev till fröken E. Nilsson 24. 12. 1909. Avskrift MM.
15. Muntligt meddelande av fröken E. Lundquist, Malmö.
16. Muntligt meddelande av professor A. Hahr, Upsala.
17. Muntligt meddelande av fru O. Schedin, Lund.

18. Brev till fröken E. Nilsson 8. 1. 1911. Avskrift MM.
19. Förteckning öfver Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö oktober 1910, Malmö 1910.
20. Brev till professor E. Wrangel 26. 1. 1911. E. Wrangels brevsamling, U. B., Lund.
21. Brev till H. Sjövall 11. 4. 1911. Avskrift MM.
22. Skånska konstnärslagets Utställning 3 april—1 maj 1910, Malmö museum, Malmö 1910.
23. Brev som not 18. — Svenska konstnärernas förenings adertonde årsutställning 1910, Stockholm 1910.
24. Skånska Konstnärslagets utställning å Karlskrona Rådhus 14 febr.—5 mars 1911, Karlskrona 1911.
25. Esposizione internazionale di Roma 1911, Rom 1911.
26. Brev som not 18.
27. Samtal med framlidne konstnären G. Hallström 30. 11. 1941. Referat MM.
28. H. Larsson: Hur konstnärer se, i Skånes konstförening 1904—1924, Malmö 1924.
29. Brev som not 20.
30. Som not 16.
31. Som not 16.
32. Muntligt meddelande av konstnären Louis Nilsson.
33. Zahrtmann.
34. Som not 17.
35. Som not 15.
36. Brev som not 20.
37. Som not 17.
38. Wrangel, sid. IX.

Civita d'Antino. Resor och måleri 1911.

1. Brev till Kristian Zahrtmann 22. 4. 1910. Zahrtmanns brevsamling n:r 1241. Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.
2. Brev till fröken E. Nilsson 24. 12. 1909. Avskrift MM.
3. Där intet annat säges bygger skildringen på Zahrtmann samt på brev från konstnären Knud Sinding 16. 7. 1941. MM.
4. S. Danneskjold-Samsøe: Kristian Zahrtmann, Köpenhamn 1942. Om Civita se sid. 210 ff samt sid. 502, om Marina di Pisa sid. 293 och 308, om Anders Trulsons sista tid sid. 448—453.
5. Brev till fröken E. Nilsson 23. 5. 1911, till konstnären O. Hullgren 28. 5. 1911 och till advokat H. Gillberg 29. 5. 1911. Avskrifter MM.
6. Brev till H. Gillberg 29. 5. 1911. Avskrift MM.
7. Brev till O. Hullgren 28. 5. 1911. Avskrift MM.
8. Brev från K. Zahrtmann till A. Schedin 9. 9. 1911. Avskrift MM.
9. Brev till H. Gillberg 13. 6. 1911. Avskrift MM.
10. Brev till O. Hullgren 25. 6. 1911 och till H. Gillberg 12. 7. 1911. Avskrifter MM.
11. Som not 8.
12. Brev till O. Hullgren som not 10.
13. Brev till H. Gillberg, odaterat. Avskrift MM.

14. Efter Anders Trulsons död sände K. Zahrtmann följande bevarade brev till A. Schedin: 30. 8, 9. 9, 15. 9, 14. 10, 16. 10, 18. 10. 1911 samt 27. 1, 13. 2. 1912. Avskrifter MM.

15. Brev som not 9.

16. Brev som not 8.

17. Wrangel, sid. XIV.

18. Kleis Martsudstilling 1912, Köpenhamn 1912, nr 191.

19. Zahle, sid. 255 ff.

20. Se not 14. — Talet vid Anders Trulsons död i S. D. S. 10. 9. 1911.

21. H. Gillbergs samling av nekrologer tillhör numera stiftsnotarie B. Neuman, Lund. Se även: E. Wrangel: Anders Trulson, i Finn 1913, A. Österling: Anders Trulson. In memoriam, i Idun 1911, och A. Gauffin: Anders Trulson. In memoriam, i Konstverk och människor, Stockholm 1915.

22. Katalog över Anders Trulsons efterlämnade arbeten utställda i Landstings-salen å Malmö Rådhus från och med söndagen den 15 oktober 1911, Lund 1911. — Katalog över Anders Trulsons minnesutställning i Lund den 7—17 december 1911, Lund 1911. — Katalog över Anders Trulsons minnesutställning i Stockholm den 10—30 januari 1912, Stockholm 1912.

23. Skånska konstnärslaget 10:de årsutställning, Stockholm 1910. — Skånska konstnärslagets tioårsutställning 12 maj—24 juni 1912, Malmö museum, Malmö 1912.

24. Katalog över Anders Trulsons efterlämnade oljemålningar som försäljas å auktion fredagen den 27 september 1912, Lund 1912.

25. Ovanstående kataloger, museikataloger, Kristian Zahrtmanns brev enligt not 14 samt muntliga meddelanden av konstnären Louis Nilsson.

ETT SVENSKT STILSKEDE

1. Se exempelvis G. Kallstenius: Verner Åkerman, Robert Lundberg, Karl Nordström, i E. Malmberg: Konstnärskfolk, Upsala 1942, och O. G. Carlsund: Anshelm Schultzberg, Stockholm 1937.

2. A. L. Romdahl: Det moderna måleriet, Stockholm 1926, sid. 51 f.

3. J. Roosval: Den levande konsten i historiens skåpfack, i Konsthistorisk tidskrift VII: 1, Stockholm 1938.

4. H. Brising: Den brokiga pelargången, Stockholm 1912, sid. 111 och 116 ff.

5. Träsnitt. Nationalmusei utställningskatalog nr 86, Stockholm 1942.

6. G. Svensson och H. Ahlenius: Den svenska boken under 50 år, Stockholm 1943, sid. 39 f.

7. Se t. ex. A. L. Romdahl: Som jag minns det II, Stockholm 1943, sid. 163.

8. H. Brising: Arktos, Svensk tidskrift för konst, Stockholm 1908—1909.

9. J. Roosval har i Svenskt porträttgalleri, Stockholm 1912, sid. 208, placerat Anders Trulsons självporträtt av 1902 tillsammans med ett Brüggemotiv av Paul Graf och Olof Sager-Nelsons porträtt av madame Huot.

10. Lunds Dagblad december 1914. Sahlin.

11. Muntliga meddelanden av konstnären.

12. R. Hoppe: Johan Johansson, Stockholm 1940.

13. Muntliga meddelanden av konstnären.

14. Muntliga meddelanden av konstnären.

BESKRIVANDE KATALOG ÖVER ANDERS TRULSONS VERK

Den beskrivande katalogen omfattar verk som jag känner genom självsyn eller i undantagsfall genom fotografier och på annat sätt. Då ett stort antal av Anders Trulsons konstverk äro avbildade i texten och i samband därmed utförligt skildrats, ha beskrivningarna kunnat göras korta. Hänvisning till bildsida återfinnes vid de konstverk, som äro avbildade i texten. Katalogen har uppdelats i oljemålningar, akvareller och handteckningar, grafik och konsthantverk. Ett fåtal temperamålningar äro upptagna bland oljemålningarna.

Så långt möjligt har jag använt konstnärens egna taveltitlar, vilka alltid citerats. I beskrivningarna ha följande förkortningar använts:

bröstdb.: bröstbild.	bakgr.: bakgrund.
midjeb.: midjebild.	D.: duk.
halvfig.: halvfigur.	P.: pannå.
knäb.: knäbild.	Dat.: datering.
helfig.: helfigur.	enl.: enligt.
v.: vänster.	Wrangel: E. Wrangel: Anders Trul-
h.: höger.	son, Lund 1912.
förgr.: förgrund.	

V. och h. räknas från åskådaren utom beträffande den avbildades egna lemmar. Måtten angivas i centimeter med höjden först. Följande sex sätt att signera ha särskilts:

1. För- och efternamn med skrivstil t. o. m. 1891, senare i teckningar: *Anders Trulson, A. Trulson.*
2. För- och efternamn med halvt textad, halvt skriven stil, 1892—1899, undantagsvis senare: Anders Trulson, A. Trulson.
3. Monogram, särskilt 1899—1904 samt i 1911 års etsningar, undantagsvis även 1904—1910: monogramsign.
4. A. T. med halvt textade bokstäver, huvudsakligen 1899 och 1900: A. T.
5. För- och efternamn med stora tryckbokstäver, 1900—1911: ANDERS TRULSON, A. TRULSON.
6. Endast efternamnet med huvudsakligen stora tryckbokstäver, i enstaka målningar 1905—1907: TRULSON.

På grundval av anteckningar och nummeretiketter a tergo samt uppgifter av ägare eller kamrater har jag så långt möjligt gjort hänvisningar till Anders Trulsons bygdelotteri 1899, till utställningskatalogerna från och med Anders Trulsons debut 1900 till och med minnesutställningarna och auktionen 1911—1912 samt till katalogen över minnesutställningen å Malmö museum 1941. Därvid ha följande förkortningar använts:

Lotteriet 99: Bygdelotteriet i Tosterup och Skartofta 1899.

KSS Ystad, Kristianstad 00: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Ystad och Kristianstad 1900.

KSS 00: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1900.

KSS 01: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1901.

KSS 02: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1902.

Malmö 03: Utställning av E. Norlind, F. E. Kärffe och A. Trulson i Malmö 1903.

Hälsingborg 03: Svensk konstutställning i Hälsingborg 1903.

SKF 03: Svenska konstnärernas förenings utställning i Stockholm 1903.

De Frie 03: »De fries» utställning i Stockholm 1903.

KSS 03: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1903.

SK 03: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1903.

KSS 04: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1904.

KSS Hälsingborg 04: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Hälsingborg 1904.

SK 04: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1904.

SK Ängelholm 05: Skånska konstnärslagets utställning i Ängelholm 1905.

KSS Hälsingborg 05: Konstföreningens för Södra Sverige utställning i Hälsingborg 1905.

KSS 05: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1905.

SK 05: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1905.

SK Norrköping 06: Konstutställningen i konst- och industriutställningen i Norrköping 1906.

SK 06: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1906.

Tyskland 07: Vandringsutställning i Tyskland 1907.

KSS 07: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1907.

SK 07: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1907.

SK Göteborg 08: Skånska konstnärslagets utställning i Göteborg 1908.

SK Lund 08: Skånska konstnärslagets utställning i Lund 1908.

KSS 08: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1908.

SK 09: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1909.

KSS 09: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1909.

SK 10: Skånska konstnärslagets utställning i Malmö 1910.

KSS 10: Konstföreningens för södra Sverige utställning i Malmö 1910.

SKF 10: Svenska konstnärernas förenings utställning i Stockholm 1910.

SK Karlskrona 11: Skånska konstnärslagets utställning i Karlskrona 1911.

Rom 11: Esposizione internazionale di Roma 1911.

Malmö 11: Utställning av Anders Trulsons efterlämnade arbeten i Malmö 1911.

Lund 11: Minnesutställning över Anders Trulson i Lund 1911.

Stockholm 12: Minnesutställning över Anders Trulson i Stockholm 1912.

SK Stockholm 12: Skånska konstnärslagets tioårsutställning i Stockholm 1912.

SK 12: Skånska konstnärslagets tioårsutställning i Malmö 1912.

A 12: Auktion av Anders Trulsons efterlämnade oljemålningar i Lund den 27 september 1912.

MM 41: Minnesutställning över Anders Trulson å Malmö museum 1941.

Närmare upplysningar om de olika utställningarna återfinnas i text och noter.

OLJEMÅLNINGAR

Tosterup 1874—1891.

1. STILLEBEN. BLOMMOR I GLAS. Omkring 1890. På en gulgrön skiva två böcker, den undre svart, den övre med gula pärmar och brun rygg. På böckerna ett glas med nyponrosor och förgätmigej. Svart bakr. P. $14 \times 17,5$. Sign. *A. Trulson*. Dat. enl. konstnären H. Österlund. MM 41: 1. Tillhör red. *A. Bolmstedt, Malmö*.
2. SITTANDE FLICKA. Kopia. 1891. D. 39×55 . Sign. *Kopia efter Paul Wagner utförd af A. Trulson 1891*. MM 41: 3. Tillhör järnvägstjänsteman *J. Rolwe, Stockholm*.
3. UTSIKT MOT TOSTERUPS SLOTT. 1891. Sid. 37. På krönet av en ljusgul, framtill skuggad backe ligga grå och vita byggnader mellan bruna, röda och gröna trädkronor. I mitten Tycho Brahetornet med unionsflagga över det gråblå plåttaket. Ljusblå himmel med strödda vita moln. P. $15,5 \times 21$. Sign. *A. Trulson 91*. MM 41: 2. Tillhör bleckslagarm. *Th. Sörensen, Lund*.
4. PATRONBOSTÄLLET, TOSTERUP. Omkring 1891. I förgr. trädgård. I bakgr. grå och gula byggnader; en gavel med rött vildvin. Blå himmel med vita moln. D. 9×12 . Osign. Tillhör expeditionseker. *Aug. Nilsson, Köpenhamn*.
5. FRÅN MUNKAMÖLLA. Omkring 1891. Sid. 37. I förgr. Nybroån med gul vass vid stranden. I mellanplanet i strandslutningen trädgård med fyllig grönska; till v. brunt båthus. I bakgr. gård med grå byggnader. Solsken, speglingar i vattnet. Blå himmel med vita och gråblå moln. P. $25,5 \times 41$. Sign. *A. Trulson*. MM 41: 4. Tillhör körsnär *M. Wennick, Lund*.

Köpenhamn och Stockholm 1892—1900.

6. SJÄLVPORTRÄTT, TOSTERUP. 1892. Sid. 53. Bröstb. åt v., huvudet halvt fas. Brunt vågigt hår, grönblå ögon; glasögon. Svartgrön rock. Svart bakgr. D. $35,5 \times 27$. Sign. a tergo: *A. Trulson 1892 18 år Tosterup*. MM 41: 5. Tillhör *Kulturen, Lund*.

7. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MORFAR, ÅBON PER NILSSON, I GAMMALDAGSDRÄKT. 1893. Sid. 57. Enl. konstnären G. Hentze praktfullt i färg. Sign. A. Trulson 1893. *Tillhör W. Trulson, Worcester, U. S. A.*
8. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MORMOR, HANNA OLSDOTTER, I GAMMALDAGSDRÄKT. 1893. Sid. 57. Enl. konstnären G. Hentze praktfullt i färg. Sign. A. Trulson 1893. *Tillhör W. Trulson, Worcester, U. S. A.*
9. PORTRÄTT AV FOLKSKOLLÄRARE JOHAN SCHULTZ. 1893. Bröstb. åt v. Mörkbrunt hår, brun mustasch, ljusblå ögon. Svart rock, rutig slips. Svart bakgr. D. 50 × 38. Sign. A. Trulson 93. *Tillhör folkskollärare H. Schultz, Malmö.*
10. PORTRÄTT AV HILDEGÅRD SCHULTZ SOM BARN. 1893. Bröstb. fas. Stort utslaget gult hår, ljusblå ögon. Svart klädning. Svart bakgr. D. 39,5 × 30,5. Sign. A. Trulson 93. *Tillhör trädgårdsmästare J. Lundgren, Torekov.*
11. SJÄLVPORTRÄTT. 1893—94. Sid. 67. Bröstb. något åt h. Blåsvart lurvigt hår, blek hy med vita glansdagar, grönbå ögon, mörkbrun mustasch. Svart rock, vinröd slips. Grön bakgr. D. 39,5 × 29,5. Osign. MM 41: 11. *Tillhör Kulturen, Lund.*
12. SJÄLVPORTRÄTT. 1893—94. Sid. 67. Bröstb. åt v., huvudet halvt fas. Svart hår med reflexer av vitt och grönt, gula linjer över v. delen av ansiktet, ljusblå ögon, liten svart mustasch. Svart rock, grå väst. Mörkgrön bakgr. D. 28 × 25,5. Osign. MM 41: 10. *Tillhör Kulturen, Lund.*
13. SJÄLVPORTRÄTT. 1893—94. Bröstb. åt h., huvudet halvt fas. Svartgrönt hår, blek karnation med rödvioletta glansdagar, blå ögon, liten svart mustasch. Svart rock, vit slips. Svartgrön bakgr. D. 60 × 50. Osign. *Tillhör expeditionsskr. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*
14. SJÄLVPORTRÄTT. 1893—94. Sid. 67. Huvud, studie till föregående. D. 32,5 × 26. Osign. MM 41: 9. *Tillhör Kulturen, Lund.*
15. OVÄDERSHIMMEL I SOLNEDGÅNG, TOSTERUP. Omkring 1893—94. I förgr. gult sädesfält med strövis insatta kraftiga bruna färgklickar. I bakgr. till h. svartbrunt skogsparti. Gråblå och gul molnhimmel. D. 22,5 × 43. Sign. Anders Trulson. *Tillhör expeditionsskr. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*
16. LANDSKAP I DIMMA. Omkring 1893—94. I förgr. dalsänka genomskuren av ett vattendrag. Gröna ängar, blått vatten, tät grå dimma över vattnet. I bakgr. brunvioletta höjder och trädsamlingar. Blå, nedtill gul himmel med blågrå och gula moln. D. 29,5 × 50,5. Osign. *Tillhör adv. A. Wedrup, Göteborg.*
17. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MORBRÖDER PER NILSSON. 1894. Bröstb. fas. Brunt hår, blek karnation, blå ögon, brunt skägg. Svart rock. Svart bakgr. D. 60 × 50. Sign. A. Trulson 94. *Tillhör expeditionsskr. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*

18. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MORFARS KUSIN, FRU HANNA LÖFQUIST. 1894. Midjeb. halvt åt v. Gult hår, rynkigt blekt ansikte, blå ögon. Svart dräkt, rödrutig schal. Svart bakgr. D. 62 × 55. Osign. Dat. enl. släktuppgifter. *Tillhör fru S. Hofvander, Köpenhamn.*
19. PORTRÄTT AV DANSKE LUDVIG. 1894. Sid. 59. Knäb. sittande något åt h. Rynkigt brungult ansikte, ljusblå ögon, vitnande skäggkrans, knotiga bruna händer. Brun skärmössa, grågrön rock, blå byxor, käpp. I bakgr. slättlandskap med violetta och ljusgröna fält, väderkvarn och gårdar. Grå molnig himmel. D. 83 × 66. Sign. Anders Trulson 94. *Tillhör dir. V. Svensson, Simrishamn.*
20. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MOSTER, FRU BOEL PAULSSON, F. PERSDOTTER. 1894. Sid. 69. Brösth. halvt åt h. Svart mittbenat hår, gulaktig karnation med skuggor i grönt och blått, bruna ögon. Svart blus med silverbrosch, brunröd kofta utan ärmar. Artificiellt ljus från v. Gulbrun bakgr. D. 30 × 44. Sign. A. Trulson 94. MM 41: 7. *Tillhör lantbr. H. Paulsson, Munka Tågarp, Svenstorp.*
21. KONSTNÄRENS MODER VID SPINNROCKEN. Omkring 1894. Sid. 71. Interiör från Lugnet. Helfig. något åt h., sittande vid svart spinnrock. Svart mittbenat hår, brun karnation. Svart långärmad blus, röd kjol, vitt förkläde. Bruna möbler, svart sättugn, vitt linne, rött täcke, tras-mattor. Brunt golv, i bakgr. grå vägg. D. 38 × 46,5. Osign. MM 41: 8. *Tillhör herr E. Paulsson, Jönköping.*
22. UTSIKT ÖVER STOCKHOLMS INLOPP. 1894. Sid. 77. I förgr. till v. kaj med klart röda hustak. Utsikt över blå vatten med segelbåtar. Grådis. Blå, nedtill gråmolnig himmel. D. 34 × 44. Sign. A. Trulson 94. *Tillhör fru E. Möller, Lund.*
23. SKEPPSBROKAJEN I STOCKHOLM MED BÅTAR I DISIG LUFT. Möjligen omkring 1894. Papp 20 × 28. Sign. Bukowskis katalog 220 år 1919 nr: 30. *I okänd ägo.*
24. MANLIG AKT. Omkring 1894. Stående helfig. halvt åt h. med händerna lyfta. Brunt hår, brun mustasch, blå ögon. D. 102 × 33,5. Osign. MM 41: 20. *Tillhör Malmö museum.*
25. CLAUDIUS CIVILIS. Kopia efter Rembrandt. Omkring 1895. D. 70,5 × 110,5. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 59. A 12: 29. MM 41: 14. *Tillhör konsulinnan G. Juel Westrup, Rydsgård.*
26. »KÖKSPIGAN». PORTRÄTT, TROLIGEN AV HENDRIJCKE STOFFELS. Kopia efter Rembrandt. Omkring 1895. Sid. 85. D. 65 × 80. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 60. MM 41: 13. *Tillhör fru S. Andersson, Malmö.*
27. SJÄLVPORTRÄTT. 1895. Sid. 89. Brösth. halvt åt h., huvudet fas. Svart bakåtsstruket hår, brunröd karnation, kraftiga svarta ögonbryn, blå-gröna ögon, liten stubbad svart mustasch, pincené. Svart rock, grårutig slips. Brungrå bakgr. D. 32,5 × 45,5. Sign. A. Trulson 95. MM 41: 12. *Tillhör Kulturen, Lund.*

28. »HUVUD I REMBRANDTSTIL». 1895. Sid. 87. Porträtt av konstnärens fader. Huvud åt v. Brunt hår och skägg, blått öga, brunröd karnation. Ljus från v. Brunröd bakgr., svartnande mot v. D. 29,5 × 39,5. Sign. A. Trulson 95. Malmö 11: 116. MM 41: 15. *Tillhör fröken W. Callmer, Malmö.*
29. LANDSKAP FRÅN TOSTERUP, SKYMNING. 1895. Sid. 99. Gula och gröna fält. I bakgr. svart skogsbyn. Himlen nedtill violett, överst blå med vita moln. D. 21 × 28. Sign. till Johanna. A. Trulson 95. MM 41: 16. *Tillhör kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.*
30. SVART DUNGE. 1895. Svart trädunge på krönet av grön kulle. Solnedgång. Gråblå himmel, röda strimor vid horisonten. D. 31,5 × 40. Sign. A. Trulson 95. *Tillhör hovjw. O. Holm, Lund.*
31. PORTRÄTT AV AMIRALEN GREVE GÖSTA CARL ALBERT EHRENSVÄRD SOM BARN. 1896. Bröstb. fas. Brunt hår med pannlugg, blå ögon. Vit sjömansblus med blå krage. Blåsvart bakgr. D. 58 × 46, 5. Sign. Anders Trulson 96. *Tillhör fil. d:r G. Ehrensvärd, Stocksund.*
32. PORTRÄTT AV ÖVERLÄRARE LARS LOVÉN. 1896. Midjeb. något åt h. av ung man. Brunt bakåtsruket hår, bruna ögon, liten brun mustasch. Svart rock, svart rosett. I bakgr. väggkarta över Sverige med brungult land och blå sjöar. D. 92 × 69. Osign. Dat. enl. sonen. *Tillhör fru L. Lovén, Malmö.*
33. ALLÉ. 1896. I förgr. trädkantad väg. Mellan träden genomblick mot öppna fält och skogsbyn. Tung, svartgrön grönska. Grönblå aftonhimmel med skära moln. D. 66 × 106. Sign. A. Trulson 96. *Tillhör fru A. Sandberg, Ystad.*
34. LANDSKAP I SOLNEDGÅNG. 1896. Svartgrön trädunge på krönet av mörkgrön backe. Till h. utblick mot grönt fält med svartgröna träd. Gråblå himmel med röda och gula stråk vid horisonten. D. 41 × 31,5. Sign. Anders Trulson 96. *Tillhör fabrikör C. Wellander, Malmö.*
35. MOTIV FRÅN TOSTERUP. 1896. Gröna och brungröna fält samt blå vattensamlingar. I mellanplanet till v. skogsbyn med tung grönska, till h. i bakgr. skogklädd höjd. Blågrå molnig himmel. D. 33 × 68,5. Sign. Anders Trulson 96. MM 41: 21. *Tillhör fru A. Jönsson, Fågelsång.*
36. LANDSKAP FRÅN TOSTERUP. Omkring 1896. Gröngult buskage på krönet av grön sluttning med grå stenblock. Till h. utblick mot grönt fält. Ljusblå himmel. D. 43,5 × 63. Osign. *Tillhör lantbr. H. Paulsson, Munka Tågarp, Svenstorp.*
37. MOTIV FRÅN VALLABÄCKEN MED FARFADERNS GÅRD. 1896 eller 1897. I förgr. till v. gult fält. I mellanplanet dalgång med gråblå åslinga. I bakgr. två höjdsträckningar, delvis med gröna dungar. På den bortre en gård. D. 41 × 54. Sign. Anders Trulson. Dat. enl. ägaren. MM 41: 22. *Tillhör f. lantbr. Ola Trulson, Tomelilla.*

38. PORTRÄTT AV SIGRID PAULSSON, G. EKElund, SOM BARN. 1897. Sid. 121. Midjeb. fas. Gult halvlångt hår, ljus hy med rött på kinderna, blå ögon. Bakgr. till v. svart, till h. mörkbrun. D. $48 \times 59,5$. Sign. A. Trulson. Dat. enl. modellen. MM 41: 24. *Tillhör fru S. Ekelund, Kristianstad.*
39. MOTIV FRÅN SOFIELUND. 1897. I förgr. gårdsplan med trädkantad brun uppkörsväg. I mellanplanet ljusblå envåningslänga med halmtak. Blå himmel med vita moln. D. 73×100 . Sign. Anders Trulson 1897. *Tillhör fru M. Burrau, Lund.*
40. MOTIV FRÅN SOFIELUND. Omkring 1897. I förgr. gröngult fält. I mellanplanet fyrkantad gård med vita längor under halmtak. Kring och bakom gården trädungar. Brungult skimmer över fält och träd. Gråblå himmel, nedtill grårosa. D. 28×49 . Sign. A. T. Enl. fru M. Burrau, Lund, samtidig med föregående. MM 41: 28. *Tillhör fröken E. Dahlberg, Malmö.*
41. PORTRÄTT AV KYRKOHERDE HANS EMIL HALLBERG. 1898. Sid. 119. Knäb. nästan åt h. Blek gul hy, bruna ögon, brunt skägg, pincené i svart snodd. Prästdräkt, psalmbok i handen. Grön bakgr. D. $80 \times 69,5$. Sign. Anders Trulson 1898. *Tillhör hovpredikanten H. E. Hallbergs sterbhus, Stockholm.*
42. PORTRÄTT AV KYRKOHERDE HANS EMIL HALLBERG. Omkring 1898. Replik av föregående. D. 87×67 . Osign. *Tillhör f. lantbr. Lars Trulson, Tomelilla.*
43. PORTRÄTT AV GODSÄGARE AUGUST CHRISTIAN BURRAU. 1898. Sid. 119. Midjeb. stående halvt åt h. Brunt hår och skägg, brunröd karnation, blå ögon. Svart kostym. Svartgrön bakgr. D. 95×71 . Sign. Anders Trulson 98. *Tillhör Malmö museum.*
44. PORTRÄTT AV KÖPMAN EDVIN SJÖSTEDT. 1898. Knäb. stående fas. Brunt vågigt hår, blå ögon. Svart kostym. Grön bakgr. D. 101×75 . Sign. Anders Trulson 98. *Tillhör köpman E. Sjöstedt, Ystad.*
45. PORTRÄTT AV KÖPMAN NILS NILSSON. 1898. Bröstb. halvt åt h. Brunt hår, blå ögon, brun mustasch. Svart kostym. Bakgr. till v. gråbrun, till h. svartnande. D. 70×58 . Sign. Anders Trulson 98. *Tillhör kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.*
46. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. Omkring 1898. Sid. 123. Knäb. något åt h. Mittbenat svart hår, svarta ögonbryn, bruna ögon. Svart dräkt med långa puffärmar och hög krage. Gul brosch, vigselring. D. $44,5 \times 33$. Osign. MM 41: 6. *Tillhör Kulturen, Lund.*
47. PORTRÄTT AV FRU JOHANNA NILSSON, F. WAHLQUIST. 1898. Bröstb. fas, huvudet halvt åt v. Gult bakåtsruket hår, gråblå ögon. Svart långärmad blus med hög krage. Smycke på bröstet. Svartbrun bakgr. D. 68×58 . Sign. A. Trulson 98. MM 41: 25. *Tillhör kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.*

48. PORTRÄTT AV GREVINNAN ELLEN DOUGLAS SOM BARN. 1898. Bröstb. fas. Brunt hår med diadem, bruna ögon, liten röd mun. Vit höghalsad klädning. Ljusblå bakgr. D. $46 \times 38,5$. Sign. Anders Trulson 1898. *Tillhör grevinnan E. Douglas, Stockholm.*
49. FLICKPORTRÄTT. Omkring 1898. Bröstb. halvt åt h. Utslaget gult hår, bruna ögon. Vit sjömansblus med blå krage. Brun bakgr. D. $35,5 \times 25$. Sign. A. Trulson. *Tillhör lantbrukare H. Paulsson, Munka Tågarp, Svenstorp.*
50. PORTRÄTT AV ÖVERKOMMENDANTEN JOH. JAKOB EHRENSVÄRD. Kopia. Omkring 1898. Efter original, reproducerat i Index över Svenska porträtt I, Stockholm 1935, bild 298. D. 86×65 . Osign. A tergo senare påskrift: And. Trulsson cop. Dat. enl. fröken A. Ehrensvärd, Tosterup. *Tillhör teckningslärare H. Lindblad, Malmö.*
51. STADSILD FRÅN YSTAD. 1898. Sid. 125. Numera rivna byggnader från hörnet mellan Apoteksgränd och Klostergränd. Korsvirkeslängor med brunrött korsvirke, gula fyllningar och röda tegeltak. I bakgr. andra korsvirkesbyggnader. Blå himmel med vita och gråblå moln. D. $32 \times 41,5$. Osign. Dat. enl. f. lantbrukaren Ola Trulson, Tomelilla. MM 41: 31. *Tillhör fru C. Dahn, Sjöbo.*
52. LILLA VÄSTERGATAN I YSTAD MOT MARIAKYRKAN. 1898. I förgr. gatan kantad av hus med brunröda tak. I bakgr. Mariakyrkans torn med grönt koppartak. Lätt molnig himmel. D. $55,5 \times 43,5$. Sign. Anders Trulson. Dat. som 51. *Tillhör bankdir. L. Heindorff, Tomelilla.*
53. PORTRÄTT AV EXPEDITIONSSSEKRETERARE AUGUST NILSSON SOM BARN. 1899. Bröstb. åt v. Brunt bakåtsruket hår, blågrå ögon. Svart rock. Blå bakgr. Medaljong. D. 37×37 . Sign. A. Trulson 99. *Tillhör expeditionsssek. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*
54. LUGNET I SNÖ. 1899. Sid. 127. I förgr. vik av Mossasjön. Intill den snäckan för torvtäkten i sjön. I mellanplanet envåningslänga med grått halmtak, till v. uthus med vit skorsten. I bakgr. dungar i grått, brunt och violett. Marken snötäckt i grå och rosa toner. Gråviolett himmel. D. 23×37 . Sign. Anders Trulson 99. MM 41: 33. *Tillhör dir. C. Jönsson, Malmö.*
55. VINTERLANDSKAP, MOSSASJÖN. 1899. Till v. vik av sjön, till h. strand med träd. Snö. Vita, bruna och blå toner. D. 125×85 . Monogramsign: *Tillhör sparbankskamrer B. Wolke, Kristianstad.*
56. UTSIKT FRÅN LUGNET ÖVER MOSSASJÖN. 1899. I förgr. flack strand, i mellanplanet isbelagd sjö. I bakgr. till h. hus och träd. Vid horisonten grå skogsridå. Grårosa och vit snö. Ljust grå himmel. D. $16,5 \times 30$. Sign. Anders Trulson. MM 41: 17. *Tillhör kyrkoherde M. Frennby, Stora Köpinge, Svenstorp.*
57. GÅRD I NEDRABY. 1899. Sid. 127. En väg leder inåt bilden. Till h. i förgr. stort träd med grön krona. I mellanplanet gård med vitrappade längor under halmtak. Gula halmstackar. Gröna och gula fält. Blå,

- lätt molnig himmel. D. $21 \times 26,5$. Monogramsign. 1899. Lotteriet 99. MM 41: 32. *Tillhör lantbr. G. Persson, Lunnarp.*
58. MOTIV FRÅN GLEMMINGE. Omkring 1899. Slättutsikt. En väg går från förgr. mot bakgr. På ömse sidor därom gula, gröna och violetta sädesfält och åkrar, silvergröna pilar samt gårdar. I bakgr. kullar med träd-dungar i grått och violett, i mitten väderkvarn. Molnig gråblå himmel. D. $43 \times 62,5$. Monogramsign. Lotteriet 99. MM 41: 30. *Tillhör d:r E. Bergh, Borrbj.*
59. TULLESBO SMEDJA. 1899. Gårdsinteriör. Två korsvirkeslängor med rött korsvirke och vita fyllningar. På gårdsplanen en ek. Blå himmel med vita moln. D. 42×56 . Osign. Lotteriet 99. *Tillhör sadelmakare A. Ahlberg, Sjöbo.*
60. BYGATAN, SKARTOFTA, SOMMÄR. 1899. En gulgrå landsväg går från förgr. inåt bilden och försvinner i bakgr. i en sväng åt v. Åkrar och gröna fält, buskage och byggnader. Gråblå himmel, ljusnande mot vitt. D. 31×47 . Sign. A. T. Lotteriet 99. MM 41: 26. *Tillhör f. lantbr. Ola Trulson, Tomelilla.*
61. BYGATAN, SKARTOFTA, HÖST. 1899. Sid. 133. Samma landsväg som föregående. I förgr. till h. envåningslänga med vitrappad och röd mur, gråbrunt halmtak och gråbrun trägavel. Längs vägen till v. dike med blått vatten. Kala träd och buskar. Gråblå, i mitten ljusnande himmel. D. 32×40 . Monogramsign. MM 41: 29. *Tillhör fru T. Öhman, Malmö.*
62. »PILEN VID GAMLA BÅTHUSET VID VOMBSJÖN». 1899. Sid. 131. I förgr. en stor pil. Genom grenverket ser man blått vatten samt blå himmel med grå och rosa moln. Solen, omgiven av en röd cirkel, kastar en bred gul rosakantad strimma i vattnet. D. 26×40 . Sign. A. T. Lotteriet 99. MM 41: 27. *Tillhör handlanden J. H. Jönsson, Dalby.*
63. SKÅNSK VÄDERKVARN. Omkring 1899. Svart kvarn i silhuett mot gråblå, nedtill ljusnande molnhimmel. D. 24×37 . Sign. Anders Trulson. Lotteriet 99. MM 41: 19. *Tillhör järnvägstjänsteman J. Rolwe, Stockholm.*
64. SOLNEDGÅNG ÖVER SLÄTTEN. Omkring 1899. Slätt med grönbruna, bortåt blånande fält. I förgr. höstackar. Himlen nedtill gråblå och molnig, däröver röd, överst grårosa. D. $27,5 \times 40,5$. Osign. MM 41: 18. *Tillhör fröken A. Ehrensvärd, Tosterup.*
65. RÖD KAKTUS. Omkring 1899. Röd kaktus med kraftiga gröna blad och knoppar. Grå bakgr. D. 46×36 . Sign. Anders Trulson. Lotteriet 99. *Tillhör fru M. Larsen, Vadstena.*
66. PORTRÄTT AV ESTER STEEN, G. LINDAHL, SOM BARN. 1900. Sid. 143. Bröstb. halvt åt v. Långt lockigt gult hår, ljus hy, rosor på kinderna, omsorgsfullt tecknade ögonbryn, klarblå ögon. Blå klädning med svart-röd vitprickig isättning. Bakgr. grön, mot h. svartnande. D. 44×36 . Sign. Anders Trulsson 1900. MM 41: 36. *Tillhör adv. H. Lindahl, Stockholm.*

67. PORTRÄTT AV HILDA PERSSON, G. ROLWE, SOM BARN. 1900. Brösth. fas. Blekgult långt hår, bruna ögon. Röd klädning med vit spetskrage, guldhjärta i svart band. Grå bakgr. Oval. D. 44,5 × 34,5. Osign. Dat. enl. modellen. MM 41: 37. *Tillhör järnvägstjänsteman J. Rolwe, Stockholm.*
68. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. Omkring 1900. Sid. 143. Brösth. åt h. Svart hår, gulbrun hy, klart bruna ögon. Svart långärmad blus med låg krage. Grön bakgr. D. 51,5 × 41,5. Osign. MM 41: 38. *Tillhör fru M. Jönsson, Fåglasång.*
69. »AFTONSOL, SKÅNSKT MOTIV». 1900. Sid. 145. Konstnären morföräldrahem. I förgr. violett väg. I mellanplanet till v. trädgård, till h. envåningslänga med rött korsvirke, vita fyllningar, röd tegelgavel och halmtak. På trappan till huset en kvinna i grön kjol, vit blus, vitt förkläde, vitt huckle. I bakgr. gröna fält. Aftonsol. Gröna, blågröna och grå skuggor. Violett himmel. D. 50 × 70. Sign. ANDERS TRULSON. Dat. enl. fru H. Rolwe, Stockholm. KSS Ystad, Kristianstad 00: 75. KSS 00: 161. *Tillhör järnvägstjänsteman J. Rolwe, Stockholm.*
70. TRÄDGÅRDSMÄSTARENS HUS, TOSTERUP. Omkring 1900. I förgr. trädgård, till v. brunt valnötsträd. I mellanplanet vit envåningslänga med brunt halmtak. Blå skugga av trädet på fasaden. Blågrå himmel. D. 26 × 34,5. Sign. A. T. MM 41: 23. *Tillhör köpman E. Sjöstedt, Ystad.*
71. LANDSKAP MED SOL OCH SNÖ. Omkring 1900. Sid. 147. Kuperad, delvis plöjd mark med kvarliggande snö. I mellanplanet längs en stengärdesgård träd med violett grenverk och grönt, gult, orange och rött lövverk. Blå skuggor. Blå himmel med vita moln. P. 16 × 21,5. Osign. Dat. enl. ägaren. MM 41: 34. *Tillhör konstnären H. Österlund, Malmö.*

Skåne 1900—1906.

72. PORTRÄTT AV REKTOR ER. EKBLAD. 1900. Sid. 169. Knäb. sittande halvt åt v. i brun interiör. Brunt hår, brun mustasch, blå ögon. Svart kostym. I förgr. till v. baksidan av ett staffli. Brungult ljus från v., violett ljus från h. D. 96 × 120. Sign. ANDERS TRULSON 1900. MM 41: 35. *Tillhör rektor Er. Ekblads stärbhus, Lund.*
73. SJÄLVPORTRÄTT MED SLOKHATT. 1901. Sid. 189. Brösth. åt h., ansiktet nästan fas. Svart skägg, glasögon. Svart dräkt, svart slokhatt. Spar-samt brungult ljus från v. Svart bakgr. D. 72,5 × 56,5. Sign. ANDERS TRULSON 1901. KSS 01: 211. MM 41: 39. *Tillhör Malmö museum.*
74. PORTRÄTT AV BILDHUGGAREN BROR SAHLSTRÖM. 1901. Brösth. fas. Grå-blå ögon, gul mustasch. Mörk hatt, ytterrock och kostym. Grågrön bakgr. D. 56 × 46. Sign. ANDERS TRULSON 1901. KSS 01: 210. *Tillhör fröken A. Sahlström, Fryksände.*
75. PORTRÄTT AV DOCENTEN AXEL GABRIEL OHLIN. 1901. Brösth. halvt åt h. Bruna ögon, brunt skägg, brun mustasch. Svart kostym. Cigarr i mun-

- nen, grogglas i h. hand. Gråsvart bakgr. D. 60,8 × 50,3. Sign. ANDERS TRULSON 1901. *Tillhör Akademiska föreningen, Lund.*
76. PORTRÄTT AV DOCENTEN AXEL GABRIEL OHLIN. Omkring 1901. Enl. arkivarien S. Bergendahl, Lund, överensstämmande med föregående men utan grogglas. Lund 11: 183. *I okänd ägo.*
77. PORTRÄTT AV AKADEMISKA FÖRENINGENS EDIL, FIL. D:R P. A. ÖSTERGREN. 1901. Brösth. något åt v., huvudet fas. Mörkbrunt hår, brunröd karnation, svarta ögonbryn, smala blå ögon, mörkbrun mustasch. Brun rock, vitt stärktyg, svart, ursprungligen röd rosett. Grön bakgr. mörknande till v. D. 71 × 55. Sign. ANDERS TRULSON 1901. På spännramen: F. e. m., L. S. M. ^{14/6}—^{17/6} 1901. MM 41: 42. *Tillhör Falckkloos konsthandel, Malmö.*
78. PORTRÄTT AV MÅLARINNAN ALMA EKBERG. 1901. Sid. 193. Knäb. sittande något åt h. Svart hår, bruna ögon. Vinröd långärmad blus, svart kjol. I bakgr. grågrön, i gult skiftande vägg med gråsvart skugga. D. 91,5 × 76. Sign. ANDERS TRULSON 1901. KSS 01: 207. MM 41: 41. *Tillhör fil. d:r A. Anderberg, Malmö.*
79. »EN KNIPLERSKA». 1901. Sid. 191. Porträtt av konstnärens moder. Knäb. sittande halvt åt h. i interiör. Svart hår, brun hy. Svart blus, röd kofta med blårandiga ärmor, blårandigt förkläde. Knypeldyna med blå skugga. I bakgr. till v. fönster med gulgröna bladväxter. Till h. brun vägg med tavlor i bruna och svarta ramar. Mahognysoffa med grön och gulrandig klädsel. Solsken från fönstret; gulgröna reflexer på tavelglasen. D. 53,5 × 48,5. Sign. ANDERS TRULSON 1901. KSS 01: 208. MM 41: 40. *Tillhör Malmö museum.*
80. PORTRÄTT AV PROFESSOR E. Z. MUNCK AF ROSENSCHÖLD. Kopia. 1901. D. 82 × 66. A tergo: EFTER EN MINIATYR AF FRÄNCKEL MÅLAD 1814 KOPIERAD 1901 AF ANDERS TRULSON. *Tillhör Lunds universitet.*
81. »SJELFPORTRÄTT (SKISS I LAMPLJUS)». 1902. Sid. 203. Knäb. sittande åt h., huvudet halvt fas. Brunröd karnation. Svart kostym, gul linnerock. Penna i h. hand. Ljus från v. Grågrön och brunviolett bakgrund. D. 86 × 61. Monogramsign. 1902. A tergo visitkort: »Ögat på porträttet önskas vara upphängt i jemnhöjd med åskådaren. Anders Trulson, Lund». Hälsingborg 03: 558. SKF 03: 122. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 6. MM 41: 43. *Tillhör Nationalmuseum.*
82. »PORTRÄTT AF MÅLAREN ERNST NORLIND». 1902. Sid. 197. Midjeb. halvt åt h. Kal hjässa, bruna ögon, brunrött pipskägg och mustasch. Svart slängkappa, vit stärkkrag. Pannan starkt belyst. Mörkgrå bakgr. D. 71,5 × 55. Monogramsign. 1902. KSS 02: 186. De Frie 03: 76. SK Ängelholm 05: 79. SK Norrköping 06: 423. SK Göteborg 08: 91. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 10. SK Stockholm 12: 228. SK 12: 221. MM 41: 45. *Tillhör d:r B. Sahlin, Eslöv.*

83. PORTRÄTT AV MÅLAREN AXEL TH. KULLE. 1902. Sid. 199. Knäb. sittande fas. Långt brunt mittbenat hår, ljusblå ögon, brun mustasch, brunt skägg. Blåsvart kostym. I bakgr. gröngrå vägg med tavlor. D. 101 × 71. Sign. ANDERS TRULSON 1902. KSS 02: 187. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 72. MM 41: 44. *Tillhör fru Agnes Andersson, Malmö.*
84. VIOLONCELLSPELAREN. 1902. Sid. 195. Porträtt av bibliotekarie Nils Brodén. Helfig. sittande fas, Blekgult hår och mustasch, gråblå ögon. Svartklädd. Spelande på brun violoncell. Gult ljus uppifrån, violett ljus från v. I bakgr. rödbrun och blågrön vägg, bokhylla till h. D. 75,5 × 60. Osign. Enl. modellen utfört hösten 1902. MM 41: 47. *Tillhör bibl. N. Brodén, Lund.*
85. PORTRÄTT AV FRIHERRINNAN LOUISE RAMEL, F. THYSELIUS. 1902. Knäb. sittande halvt åt v. i salongsinteriör. Brunt hår, blå ögon. Urringad svart klädning, röd solfjäder. D. 141 × 112. Sign. ANDERS TRULSON 1902. *Tillhör konsulinnan E. Mellquist, Malmö.*
86. PORTRÄTT AV SIGRID SJÖVALL, G. SÖDERBERGH. 1902. Sid. 201. Knäb. sittande halvt åt h. Brunt mittbenat hår, smala, något snedställda ögonbryn, ljusblå ögon. Helvit höghalsad långärmad klädning. Grå bakgr. D. 111,5 × 91. Sign. ANDERS TRULSON 1902. KSS 02: 185. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 173. MM 41: 46. *Tillhör rektor H. Söderbergh, Djursholm.*
87. PORTRÄTT AV ANNA CHRISTENSON, G. STRANDMARCK. 1902. Bröstb. fas, huvudet något åt v. Ljusbrunt hår, blå ögon. Blå blus med vita ränder, guldkedja. Grön bakgr. D. 46,5 × 50. Monogramsign. Enl. modellen utfört sommaren 1902. MM 41: 48. *Tillhör fru A. Strandmarck, Grimslov.*
88. PORTRÄTT AV GREVE CHARLES EMILE LEWENHAUPT. Kopia. 1902. Efter original nu å Övedskloster. D. 111 × 141. Osign. Enl. ägaren utfört vintern 1901—02. *Tillhör överste G. Virgin, Stockholm.*
89. PORTRÄTT AV KARL XII. Kopia. 1902. Efter original nu å Övedskloster. D. 180 × 119. Osign. Enl. ägaren utfört vintern 1901—02. *Tillhör överste G. Virgin, Stockholm.*
90. UTSIKT ÖVER KULTUREN I LUND. SOMMAR. 1902. Sid. 227. Gula och rödbruna byggnader bland gula och gröna träd. I bakgr. domkyrkans grå torn. Blå himmel, starkt molnig. D. 50 × 60,5. Sign. Anders Trulson 1902. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 39. MM 41: 49. *Tillhör Kulturen, Lund.*
91. FRÅN MÅRTENSTORGET I LUND. GRÅVÄDER. 1902. Sid. 229. Schlyterska gården i bakgrunden. Torgplats med bord, kärror, grönsaker, säljare och köpare. I mellanplanet soltak över borden. I bakgr. grå och röda byggnader med tegeltak. Till h. Schlyterska gården. Grå molnig himmel. D. 57,5 × 67,5. Sign. ANDERS TRULSON 1902. KSS 02: 189?

- Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 146. SK Stockholm 12: 231. SK 12: 203. MM 41: 51. *Tillhör fru G. Evald-Ljunggren, Lund.*
92. FRÅN MÅRTENSTORGET I LUND. SOLSKEN. 1902. Sid. 225. Schlyterska gården i bakgrunden. Variant av föregående motiv. Blå himmel med vita moln. D. 44 × 57. Sign. ANDERS TRULSON. KSS 02: 190? Malmö 41: 50. *Tillhör fru S. Ryberg, Lund.*
93. LANDSKAP MED LUNDS DOMKYRKA. 1902. Utsikt från ätthögen vid Trollebergsvägen. Från förgr. mot bakgr. går en brunviolett väg med blå vattenpussar. Gröngula och svartviolettera fält samt röda och vita hus och gårdar på båda sidor. I bakgr. en väderkvarn samt Lunds gråblå silhuett. Gråblå och gråskär himmel. D. 45,5 × 60. Sign. ANDERS TRULSON ^{30/10} 1902. KSS 03: 232? MM 41: 53. *Tillhör fröken A. Carlsson, Höör.*
94. UTSIKT ÖVER KULTUREN I LUND. VINTER. 1902. Sid. 231. I förgr. brunrött tegeltak med mörkbrun skorsten. I mellanplanet till v. Adelgatan och till h. Kulturens parkområde med svartgröna träd och röda och gula byggnader. Blåviolett snö på mark och tak. I bakgr. domkyrkan i blågrå silhuett. Solnedgångshimmel med gråviolettera moln. D. 65 × 80. Monogramsign. 1902. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 76. Färgplansch hos Wrangel. *I okänd ägo.*
95. PORTRÄTT AV FÖRFATTAREN ALGOT RUHE. 1903—1905. Sid. 205. Knäb. fas. Svartbrunt hår och skägg, rynkad panna, bruna ögon. Röd rökrock, svarta byxor. I bakgr. gula väggar. Gult ljus från fönster till v. D. 99,5 × 81. Sign. ANDERS TRULSON 1903—1905. MM 41: 79. *Tillhör hovrättsfiskal S. Ruhe, Jönköping.*
96. »INTERIÖR». 1903. Sid. 247. Modern i hemmet i Karlsfält. Utblick från ett yttre rum genom dörröppning mot ett inre, i vilket modern, vänd åt v., sitter böjd över handarbetet vid fönstret. Ljusgröna väggar, bruna och brungrå golv, brunt trävirke, bruna möbler, trasmattor i rött, grått och svart. Modern brunklädd med vit schalet och vitt förkläde. Genom fönstret landskapsutsikt. D. 119 × 76. Monogramsign. 1903. KSS 03: 226. MM 41: 55. *Tillhör fru J. Schedin, Stockholm.*
97. »UTSIKT FRÅN MITT FÖNSTER», LUND. 1903. Sid. 235. Utsikt från lanterninen vid Petri kyrkogata norrut mot Allhelgonakyrkan. I förgr. till v. fönsterkarmens brungrå snedlinje. Utanför fönstret brant tegeltak med röda och gula tegelpannor. Därbortom kvarterets bruna, gula och röda tak, husväggar och träd, samlade kring ett kalt svart träd i bildens mitt. I bakgr. till v. Allhelgonakyrkans rödbruna torn, till h. kala trädkronor. Molnig himmel, upptill svagt violett, nedtill gulrosa. D. 90,5 × 75. Monogramsign. 1903. De Frie 03: 77. KSS 04: 247. KSS Hälsingborg 04: 224. SK Norrköping 06: 425. Tyskland 07. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 9. SK Stockholm 12: 227. SK 12: 200. MM 41: 54. *Tillhör Akademiska föreningen, Lund.*

98. HÖJEBRO VID KÄLLBY. 1903. I förgr. gråblå å med grönska vid stränderna samt bro med gul vägbana, kantad av träd. I mellanplanet envåniga korsvirkeslängor med vita fyllningar och halmtak; tre pilar framför en gavel till h. I bakgr. röda pilar och ljusgröna fält. Blå och blåviolettera skuggor. Ljusblå himmel. D. 35 × 50. Monogramsign. 1903. MM 41: 62. *Tillhör hovrättsfiskal S. Ruhe, Jönköping.*
99. »GAMLA HUS», KÄLLBY. 1903. En stenlagd bygata sträcker sig från förgr. rakt in mot bakgr. På ömse sidor därom synas delar av envåningshus med halmtak, rappade i vitt, rött och brunt. Solljus från h. I bakgr. grönska. Grårosa himmel. D. 35,5 × 50. Monogramsign. 1903. KSS 03: 231. MM 41: 63. *Tillhör köpman G. Thomé, Malmö.*
100. MOTIV FRÅN VÄRPINGE. Omkring 1903. Sid. 239. En pilkantad väg för från förgr. mot bakgr. Till v. om denna vitrappade längor under bruna halmtak, till h. gula fält och gråblått vatten. En gul halmstack. Blå hjulspår på vägen, blå skuggor från pilarna. D. 33,5 × 39,5. Osign. Lund 11: 180. MM 41: 61. *Tillhör konstnären Albert Larsson, Lund.*
101. VÄRPINGEBÄCKEN. 1903. Sid. 241. En bäck rinner från bakgr. mot förgr:s mitt. I förgr. till h. träskjul, till v. rishögar och nystubbade pilar, mellan vilka vita tvättkläder hänga till tork. I mellanplanet och i bakgr. träd och rappade envåningshus på ömse sidor om bäcken. Lätt molnig himmel. D. 55,5 × 72. Monogramsign. 1903. *Tillhör fru B. Wulff, Kalmar.*
102. MOTIV FRÅN VÄRPINGE. 1903. Sid. 243. I förgr. en bäck, kantad av pilar. Till v. i mellanplanet ovanför strandslutningen en vitrappad envåningslänga med brunt halmtak och bruna, röda och gula fönsterbågar och dörrar. Till h. gröna och gulbruna fält. Sol från v. över fasaden, gult glitter bland strandslutningens buskar, speglingar i bäcken. Ljusblå och rosa himmel. D. 35 × 50. Monogramsign. 1903. Lund, Stockholm 11—12: 162. MM 41: 64. *Tillhör dir. B. Svenby, Lund.*
103. »VÅRAFTON, STUDIE», VÄRPINGE. 1903. Motiv som föregående, sett från något närmare håll. På strandslutningen en blåklädd gumma. Fasaden i grönaktig skugga, taket brunviolett, gråblå speglingar i vattnet. Gråblå himmel med violetta molnstråk. D. 35,5 × 50. Monogramsign. 1903. SK 03: 103. MM 41: 60. *Tillhör dir. J. B. Nessim, Malmö.*
104. »AFTONSOL. VÅRLANDSKAP», VÄRPINGE. 1903. 102 med gumman från 103. D. 85,7 × 111. Monogramsign. 1903. SK 03: 104. Lund, Stockholm 11—12: 181. *Tillhör stadsveterinär R. Ablström, Göteborg.*
105. UTSIKT ÖVER HÖJE Å. 1903. Brunviolett åkerfält, delvis i blåviolett skugga. Till h. grönt dike och buske. I mellanplanet till v. bondgård. I bakgr. Höje ås vitglänsande slinga samt därbortom gul och gulgrön strandslutning med blå skuggpartier. Rosafärgad himmel med solstrålar och strödda moln. D. 45 × 60. Monogramsign. 1903. *Tillhör dir. K. Klintman, Malmö.*

106. »PARKMOTIV MED EN GAMMAL PARKDAMM», TROLLEBERG. 1903. Parkinteriör med gulbrun trädgårdsgång och knotiga svartbruna trädstammar med lummig grönska. Till h. en damm. I bakgr. en ljusgul byggnad med rött tegeltak. Runda solfläckar på stammar, gång och damm. Speglingar i dammens vatten. Ljusblå himmel. D. 75,5 × 50. Monogramsign. 1903. SK 03: 100. MM 41: 56. *Tillhör byggmästare J. Lundahl, Malmö.*
107. »SOLEFLÄCKAR I SKOGEN». 1903. Sid. 245. Bokskogsinteriör. En bäck rinner från bakgr. mot förgr. Slanka mörkbruna stammar bära ett grönt lövvalv. På marken bruna fjolårslöv. Sol genom lövvalvet, som fläckvis blir vitt och gult, över marken, som blir rödbrun, och över vattnet, som speglar grönska, stammar och himmel. D. 54 × 40. Monogramsign. 1903. KSS 03: 230. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 32. A 12: 15. MM 41: 57. *Tillhör d:r N. G. Wallengren, Hälsingborg.*
108. »GRÅVÄDER», TOSTERUP. 1903. Utsikt över slättlandskap med röd-violetta, rödgula, blekgula och gröna fält. I mellanplanet allé med högstammiga träd, som går från en grön dunge till v. till en gård med skärt rappade längor till h. Tunga molnbankar i rosa och brunt. D. 28 × 60. Monogramsign. 1903. KSS 03: 233. Lund 11: 169. MM 41: 59. *Tillhör konstnären Sven Walberg, Lund.*
109. »NYBROÅNS UTLOPP». 1903. En å med violett skimmer över det blå vattnet slingrar sig från förgr. mot bakgr. I bakgr. till v. hav med vitt skum på grönt vatten. Till h. grönt skogsbryn. Vita sandstränder med grönska. Gråviolett molnhimmel. D. 54,5 × 129. Monogramsign. 1903. KSS 03: 227. *Tillhör fru E. Möller, Stocksund.*
110. »TORGSCEN FRÅN LUND». 1903. Mårtenstorget med Svartbrödraklostret. I förgr. öppen torgplats, över vilken en gubbe i rock och hatt med en liten pojke vid handen går. I mellanplanet torgbord under soltak. Bakom tälttaken en rad stånd i kubform. I bakgr. byggnader under tegeltak. Till h. Svartbrödraklostret. Molnig himmel. D. 41 × 61. Sign. 19 ANDERS TRULSON 03. KSS 03: 229. *Tillhör lasarettsläkare H. Malmros, Örebro.*
111. TORGSCEN FRÅN LUND. Omkring 1903. Sid. 237. Variant av föregående motiv. Vid främre ramkanten figurer avskurna av denna. På torgplatsen två mörkklädda äldre herrar samt springande blå pojke. I mitten av bakgr. Svartbrödraklostret med grönt skimmer över den gula rappningen. Till h. gröna träd och rött tvåvåningshus. Molnig himmel. D. 55,5 × 72. Sign. ANDERS TRULSON. SK 03: 102? MM 41: 52. *Tillhör dir. M. Thuring, Malmö.*
112. TORGSCEN FRÅN LUND. Omkring 1903. Uppförstorad variant av de två föregående med figurer från båda. Till h. svartklädd dam, som går inåt bilden. D. 80 × 100. Monogramsign. med det felaktiga året 1894. SK 03: 102? Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 61. A 12: 30. *Tillhör minister S. de Prybyszewski-Westrup, Bern.*

113. PORTRÄTT AV BOKFÖRLÄGGARE JACOB GLEERUP. 1904. Sid. 179. Knäb. något åt v., huvudet nästan fas, sittande i vit rokokostol. Grått hår och skägg, blå ögon. Svart kostym, vit halsduk. I handen Reinicke Fuchs i svensk översättning, utgiven av Jacob Gleerup 1900. I bakgr. konstverk i guldramar. D. 110 × 85. Monogramsign. 1904. *Tillhör C. W. K. Gleerups förlag, Lund.*
114. PORTRÄTT AV FÖRFATTAREN YNGVE VON SCHMIDTEN. 1904. Knäb. sittande fas. Ljusbrunt hår, ljusblå ögon, gul mustasch. Brun kostym, svart rosett. Cigarett i handen. I bakgr. bruna och gula väggfält. Gulbrunt ljus från h., violett från v. D. 85 × 60. Monogramsign. 1904. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 11. A 12: 3. *Tillhör godsägare N. G. Christenson, Bjvv.*
115. PORTRÄTT AV FÖRFATTAREN YNGVE VON SCHMIDTEN. 1904. Sid. 175. Studie till föregående. Bröstb. D. 59 × 49. Monogramsign. 1904. MM 41: 68. *Tillhör Malmö museum.*
116. »PORTRÄTT AF CICELÖREN SVEN BENGTSSON». 1904. Sid. 211. Knäb. sittande halvt åt v. i vit rokokostol med röd sits. Brungult hår, mustasch och skägg, bruna ögon. Brun kostym. Ansiktet starkt belyst från h. I händerna ciselerad bronspjäs. I bakgr. brun vägg med tavlor: till h. porträttet av A. T. Kulle, till v. porträttet av Sigrid Sjövall, i mitten landskap. D. 121 × 100. Monogramsign. 1904. KSS 04: 245. KSS Hälsingborg 04: 222. SK Göteborg 08: 89. Lund, Stockholm 11—12: 163. SK Stockholm 12: 232. SK 12: 204. MM 41: 67. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
117. »DAMPORTRÄTT». 1904. Sid. 215. Hildur Sandberg, kallad Magnum Bonum. Bröstb. sittande halvt åt v. Kastanjebrunt hår, stora ljusblå ögon, brunröd karnation. Svartgrön långärmad reformklädning; på bröstet Anders Trulsons bågspännare i drivet silver. Brungrön bakgr. D. 50 × 60. Monogramsign. 1904. KSS 04: 246. KSS Hälsingborg 04: 223. SK Ängelholm 05: 80. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 4. MM 41: 66. *Tillhör fru G. Wulff, Lund.*
118. »I TANKAR». 1904. Sid. 213. Porträtt av Hilda Teresia Larsson, g. Lilliesköld. Midjeb. sittande halvt åt v. Kastanjebrunt hår, bruna ögon. Svart reformklädning med långa genomskinliga ärmar. Brun bakgr., ljusnande åt h. D. 76 × 92. Monogramsign. Dat. enl. Wrangel. SK Lund 08: 49. KSS 08: 151. SK Lund 08: 49. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 13. SK Stockholm 12: 229. SK 12: 202. A 12: 5. MM 41: 65. *Tillhör Malmö museum.*
119. KVINNLIG AKT. 1904. Sid. 209. Stående helfig. fas. Upplöst mittbenat rödbrunt hår. Därbakom en karmstol, över vilken lagts ett blå-, gul-, röd- och vitrutigt draperi samt ett vitt skynke. I bakgr. röd vägg och gröna skärmar. D. 133,5 × 91. Osign. Dat. enl. konstnären H. Österlund. MM 41: 165. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*

120. KVINNLIG AKT. 1904. Samma modell som föregående, men med uppsatt hår. Helfig, halvt åt h., med huvudet åt h., sittande i samma stol med draperi som å föregående. Grön bakgr., till v. brunflammig. D. 69,5 × 79. Osign. Dat. som föregående. MM 41: 163. *Tillhör fru R. Wieslander, Tockarp.*
121. VINTERBILD FRÅN LUND. 1904. Sid. 251. Utsikt från konstnärens ateljé mot Clemenstorgets sydöstra hörn med korsningen mellan Bytaregatan och S. Petri kyrkogata. På torget gråskärt snötäcke, brunvioletta hjulspår. I förgr. lyktstolpe, till h. två hästar. I bakgr. till v. gulröda brandgavlar och byggnadsställningar, i mitten utblick över snöhöljda hustak, till h. gult empirehus med trädgård. Vid horisonten till v. domkyrkotornen, till h. fabrikksskorsten. Grågul snöhimmel. D. 50 × 75,5. Monogramsign. 1904. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 94. MM 41: 69. *Tillhör agronom G. Bromée, Landskrona.*
122. VINTERBILD FRÅN LUND. 1904. Variant av föregående, men i höjdformat. Enstaka vandrare på torget. D. 81,5 × 55. Monogramsign. 1904. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 14. A 12: 6. *Tillhör godsägare J. Wessner, Vegeholm.*
123. »GAMLA HUS I SOLSKEN», KÄLLBY. 1904. Sid. 150. 99 under ljusblå himmel med utslagen grönska. Staffliet något tillbakaflyttat. Solsken med blå skuggor på byggnaderna och gula färgklickar i grönskan. Framför v. byggnadens gavel en stubbad pil. D. 35 × 50. Monogramsign. 1904. SK 04: 94. MM 41: 70. *Tillhör snickarm. A. Svensson, Hälsingborg.*
124. »EFTERMIDDAGSSOL», KÄLLBY. 1904. 99 i höjdformat. Till h. stort stånd med hundkäx. Ljusblå himmel med rosa toner. D. 61 × 41. Monogramsign. 1904. KSS 07: 177. Stockholm 12: 40. *Tillhör köpman F. Steneberg, Malmö.*
125. MOTIV FRÅN VÄRPINGE. 1904. 102 i klarare färger. En spång över bäcken. Solsken på fasaden. Pilarna ha grönglänsande stammar och rött grenverk, bäcken blått vatten med vita och röda speglingar. I bakgr. till h. grönt fält med vitt band, möjligen snö. Himlen ljusblå med skiftningar i rosa. D. 35 × 50. Monogramsign. 1904. MM 41: 71. *Tillhör kapten B. Rutger, Malmö.*
126. GÅRDSINTERIÖR. 1904. Sid. 249. Gårdshörn med delar av två vinkelställda, halmtäckta, gul- och vitrappade envåningslängor synliga. Gräskant längs h. längans fot. Sol från v. över den gula gårdsplanen och nedre delen av h. längan. Grönvita och brungula skuggpartier. Halmtaken bruna. Ljusblå himmel. D. 60 × 45. Monogramsign. 1904. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
127. SKÅNSK KORSVIRKESLÄNGA. Omkring 1904. Till v. del av envåningslänga med rött korsvirke, vita fyllningar och brunt halmtak. Till h. brun stenläggning. I bakgr. grönska. D. 29 × 32,5. Sign. ANDERS TRULSON. *Tillhör grosshandlare O. Möller, Malmö.*

128. FALSTERBO KYRKA. Omkring 1904. I förgr. gråbruna sanddyner. Bakom dem den vitrappade kyrkan med trappgavelstorn. Till h. delvis framför kyrkan brung gröna träd och buskage. Molnig himmel. Papp 49 × 60. Sign. ANDERS TRULSON. Lund 11: 170. *Tillhör dir. Nils Nilsson, Hälsingborg.*
129. FALSTERBO KYRKA. Omkring 1904. Variant av föregående. D. 35 × 37. Osign. Enl. ägaren påbörjad av Louis Nilsson, avslutad av Anders Trulson. *Tillhör byggmästare E. Håkansson, Malmö.*
130. LANDSVÄG MED BRO. 1904. En landsväg går från förgr. snett inåt v. På ömse sidor om vägen i förgr. broräcken av trä, i mellanplanet stora grönskande träd. I bakgr. till h. fält och längor med halmtak. Grå molnig himmel. D. 35 × 50. Monogramsign. 1904. *Tillhör dir. H. Lindquist, Göteborg.*
131. »AFTONSTÄMNING», KULLEN. 1904. Vindpinade höga träd — de s. k. Arilds pinjer — i brunröda höstfärger. I bakgr. Kullens blåvioletta silhuett. Rosafärgad himmel. D. 50 × 35. Sign. ANDERS TRULSON. SK 04: 79. Malmö, Lund 11: 50. A 12: 24. MM 41: 77. *Tillhör lasarettsläkare C. Ellwyn, Katrineholm.*
132. FISKARGUMMOR, ARILD. 1904. Sid. 253. På krönet av en gråbrun och grön backsluttnings, över vilken en väg leder, hänga grå nät på tork mellan stolpar. Två kvinnor på vägen, en framför näten. Till h. vitrappade envåningslängor med halmtak, till v. i bakgr. skog. Molnig grå himmel. D. 94 × 119. Osign. En teckning med samma motiv årtalssign. 1904. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 117. A 12: 56. *Tillhör konsulinman G. Åberg, Hälsingborg.*
133. »AFTONSOL. KUSTPARTI FRÅN NORRA SKÅNE». 1904. Sid. 257. Utsikt från Arild längs stranden mot sydost. Grön, gul, brunröd och röd stenig strandsluttning. I mellanplanet skrovlig gul och röd, i skuggorna blå klippa. I bakgr. till v. blå havsvik, till h. brungula kullar. Blå och rosa himmel. D. 70,5 × 101. Monogramsign. 1904. SK 04: 74. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 18. MM 41: 73. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
134. MOTIV FRÅN ARILD. Omkring 1904. I förgr. brant violett backe, delvis gräsbevuxen. Över backkrönet solbelyst gul gavel. Gråblå molnhimmel. D. 50,5 × 62. Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 24. A 12: 12. *Tillhör fru E. Möller, Lund.*
135. MOTIV FRÅN KULLEN. 1904. Grå stenkallar resa sig ur gräsbevuxen grön och brun terräng. Klarblå himmel med vita moln. D. Sign. ANDERS TRULSON 1904. *Tillhörde 1942 Killbergs bokhandel, Hälsingborg.*
136. AFTONSOL. KLIPPARTI FRÅN SKÄLDERVIKEN. Omkring 1904. Till v. strand med brunröda klippor, till h. blå vatten. I bakgr. Kullens blåvioletta silhuett. Blå himmel med grårosa moln. D. 45 × 50. Monogramsign. *Tillhör d:r P. Rosenius, Malmö.*

137. KLIPPOR, ARILD. Omkring 1904. På en gulröd backsluttning ligga lösa och fasta grågröna stenblock. Till v. lövverket av ett träd. Blå himmel med vita moln. D. 56,5 × 61. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 115. A 12: 55. *Tillhör köpman H. Jönsson, Lund.*
138. »KLIPPIG STRAND», ARILD. 1904. Till h. stenig strand med klippor i rött, brunt, något grönt, grått och i skuggorna svart. Till v. blått vatten. Grå och ljusblå himmel, vid horisonten skär strimma. D. 35 × 50. Sign. ANDERS TRULSON 19 ARILD 04. SK 04: 80. *Tillhör Grosserer W. Linge, Köpenhamn.*
139. PARTI FRÅN KULLEN. 1904. Gulgrön strandmal med taggiga svarta klippor. I bakgr. till v. Kullens silhuett, till h. vitglänsande vatten. Himmel med rosa och gula toner. D. 34,5 × 49. Monogramsign. 1904. *Tillhör expeditionsskr. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*
140. STRANDBILD FRÅN ARILD. 1904. Till v. brunröd stenig strand, till h. gråblått och rosa vatten. I bakgr. till h. Kullens blå silhuett. Gråblå himmel med gulröda strimor. D. 27 × 40. Monogramsign. 1904. *Tillhör bankdir. A. Rüder, Malmö.*
141. HAMNEN I ARILD. Omkring 1904. Till v. en brun och grå stenkaj, till h. grönt vatten med speglingar. På kajen fyra män, varav en i röd tröja. Vid kajen och därutanför två gröna båtar med bruna master och vita segel. Blånande vatten vid horisonten. Grönblå himmel med små vita moln. D. 38,5 × 56. Sign. ANDERS TRULSON. MM 41: 75. *Tillhör dir. J. B. Nessim, Malmö.*
142. ARILDS HAMN. Omkring 1904. På den delvis gräsbevuxna violetta stranden ligga två båtar uppdragna, en vit och en blå. I bakgr. kaj och ljusgrönt vatten. En båt på utgående. Violettt himmel. D. 32,5 × 52,5. Osign. En akvarell med samma motiv årtalssign. 1904. Malmö 11: 114. MM 41: 76. *Tillhör dir. O. Höckert, Malmö.*
143. »GAMLA HUS», KÄLLBY. 1905. 99 på något större avstånd. Till v. i förgr. stengärdesgård, till h. en pil. Bruntonig färgskala. D. 45 × 50. Sign. ANDERS TRULSON 1905. SK 05: 108. Lund 11: 157. MM 41: 80. *Tillhör d:r G. Hansell, Malmö.*
144. »FRÅN VÄRPINGE». 1905. Gårdsinteriör. Till h. vitrappad korsvirkeslänga med halmtak, i bakgr. brunt skjul med svart tak. På gården buskar med gula färgstänk på bladen, trädstammar och en bänk. Blå skuggor på den brunröda gårdsplanen. D. 85 × 110. Sign. ANDERS TRULSON 1905. *Tillhör fröken L. Molin, Lund.*
145. FRÅN VÄRPINGE. Omkring 1905. Studie till föregående. D. 42,5 × 52. Osign. Malmö, Lund 11: 112. MM 41: 81. *Tillhör dir. W. Sölve, Malmö.*
146. BACKEN MED PÄRONTRÄDET, VÄRPINGE. 1905. I förgr. staketomgiven trädgård med bar brunviolettt jord. Mitt i trädgården svart fruktträd utan blad och blommor. Till v. gula vårblommor. I bakgr. vitrappad envåningslänga med halmtak, till h. uthuslänga samt utblick mot bruna

fält. Solsken. Blå och bruna skuggor. Blå himmel. D. 35 × 50. Sign. ANDERS TRULSON 1905. SK 05: 103? *Tillhör fru J. Schedin, Stockholm.*

147. »NÄR FRUKTTRÄDEN BLOMMA», VÄRPINGE. 1905. Sid. 265. Föregående motiv sedan fruktträdet slagit ut. Gröna plantor i rader på trädgårdens mark. Skära och vita blommor på trädet. Solsken. Blåvioletta skuggor på marken, gröna på den vita fasaden. D. 50 × 75,5. Sign. ANDERS TRULSON 1905. KSS Hälsingborg 05: 118. KSS 05: 127. KSS 08: 157. Stockholm 12: 49. MM 41: 82. *Tillhör byggmästare J. Åvall, Malmö.*
148. »I SOLNEDGÅNGEN». Omkring 1905. »Ett landskap, föreställande en rätt hög, nerifrån sedd och delvis med ljung beväxt slänt, på vars krön synas tvenne sidor av en tydliga kringbyggd bondgård i kvälls- eller morgonbelysning.» D. 45 × 35. Sign. ANDERS TRULSON. (Ågarens upplysningar.) SK 05: 104. *Tillhör herr G. Lind, Linköping.*
149. »GAMLA EKAR. VÅRDAG», BÖKEBERG. 1905. Grön äng med ekar. I bakgr. trädssamlingar och skog. Blå himmel. D. 51 × 35. Sign. ANDERS TRULSON 1905. KSS Hälsingborg 05: 120. KSS 05: 129. Malmö, Lund 11: 42. A 12: 20. *Tillhör konsulinna G. Åberg, Hälsingborg.*
150. »GRÄVANDE GUMMA», ARILD. 1905. Sid. 267. I förgr. grävande gumma med vit schalett, blå blus och brun kjol. Kring henne brun mark, grönt gräs, buskar. I bakgr. till v. en del av en vit envåningslänga, till h. blågrå gårdesgård, hus och grönska. Blå, delvis molnig himmel. D. 58 × 48. Sign. TRULSON. SK 05: 102. MM 41: 78. *Tillhör Malmö museum.*
151. »AFTON», ARILD. 1905. Stenig uppförsbacke, till h. gräskant och grått staket. I backen äldre kvinna i blåvit schalett, violett blus, svartgrön kjol. På backkrönet till h. gröngul husgavel. I bakgr. hus och träd. Violett skymning. Rosa himmel, nedtill gul. D. 86,5 × 63,5. Sign. TRULSON. SK 05: 100. SK Göteborg 08: 95. Lund, Stockholm 11—12: 153. SK Stockholm 12: 235. MM 41: 72. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
152. »ÅLDERDOM», ARILD. 1905. Sid. 269. Interiör. Sittande gumma i helfig. åt h. Violett huckle, kjol och blus. Till h. spis med gulrött sken, som belyser modellen framifrån. I bakgr. gulbrun vägg med en del av ett fönster, från vilket vitt ljus belyser modellens huvud och rygg. D. 60 × 45. Sign. TRULSON. SK 05: 101. SK Norrköping 06: 427. Lund, Stockholm 11—12: 150. *Tillhör fru M. Hedberg, Stockholm.*
153. KALA TRÄD, ARILD. Omkring 1905. Avlövad grå träd på en nyplöjd åker. I bakgr. Kullens blåvioletta silhuett. Grå himmel. D. 35 × 51. Sign. TRULSON. *Tillhör konstnären E. Norlind, Borgeby.*
154. »SEGLEN TORKAS», ARILD. 1905. Sid. 271. Arilds hamn. Till v. stenka, till h. två rader bruna stenar. Blåviolett vatten. Vid kajan sex bruna,

- vita och gröna båtar med rosafärgade segel. Solsken. Grön himmel med rödvioletta band. D. $56 \times 72,5$. Sign. TRULSON. SK 05: 99. Lund, Stockholm 11—12: 171. MM 41: 74. *Tillhör arkitekt A. Stenberg, Malmö.*
155. HAMNPARTI, ARILD. Omkring 1905. Studie till föregående. D. 33×52 . Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund 11: 51. A 12: 25. *Tillhör konsulinnan G. Åberg, Hälsingborg.*
156. »BJÖRKEN. UTSIGT ÖFVER SKELDERVIKEN». 1905. Sid. 273. I förgr. gräs- och ljungbevuxen gulröd och grön backe, delvis i sol. På denna en björk med vit-svart-gul stam och vindpiskad krona med gulnade blad. I mellanplanet nedanför backen solbelysta yppiga trädkronor i gult, rött och grönt med svart i skuggorna. En röd gavel med vit flaggstång. Därbortom blåviolett vatten med vita bränningar närmast stranden. Vid horisonten en blå landstrimma med gula fält. Himlen grönbå, uppåt ljusnande. Nederst vit molnbank med blågrå skuggor. D. $119 \times 85,5$. Sign. ANDERS TRULSON. SK 05: 95. SK Norrköping 06: 426. Tyskland 07. SK Lund 08: 53. Lund, Stockholm 11—12: 142. MM 41: 84. *Tillhör doktorinnan E. Cronberg, Malmö.*
157. »BJÖRKEN», ARILD. 1905. Studie till föregående, mera summarisk i utförandet. Horisontlinjen ligger något lägre. Himlen är nedtill ljusgrön, upptill klarblå med vita och blåvioletta moln. D. $75,5 \times 50$. Sign. A. Trulson. KSS 07: 176. MM 41: 83. *Tillhör Akademiska Föreningen, Lund.*
158. SJÄLVPORTRÄTT MED RÖD TAVLA. 1906. Sid. 221. Knåb. stående halvt åt h., huvudet nästan fas. Svart kostym, gulbrun målarrock. Gulflammigt golv. I bakgr. brunröd vägg med tavlor i rödgylle ramar. Mitt bakom det svartgröna håret en landskapstavla med rött och svart. D. 121×50 . Sign. TRULSON 1906. Lund, Stockholm 11—12: 160. MM 41: 86. *Tillhör överläkare O. Löfberg, Malmö.*
159. PORTRÄTT AV PROFESSOR JOHANNES PAULSSON. 1906. Knåb. sittande halvt åt v. i svart karmstol. Rödbunt hår, blå ögon, pincené. Glansdagar över ansikte och händer. Bonjour. I bakgr. bokhyllor. Tempera. P. $110,5 \times 88$. Sign. ANDERS TRULSON 1906. *Tillhör professorskan M. Paulsson, Hälsingborg.*
160. PORTRÄTT AV PROFESSOR JOHANNES PAULSSON. 1906. Sid. 219. Skiss till föregående. Utförandet livligare och mera summariskt, särskilt beträffande bakgr. P. $55 \times 45,5$. Osign. MM 41: 92. *Tillhör doktorinnan E. Berggren, Malmö.*
161. PORTRÄTT AV PROFESSOR JOHANNES PAULSSON. 1906. Fri omvänd replik av de båda föregående. Stol med ryggstöd, klädd med vävnad i rött, gult, grönt och blått blyxmönster. I bakgr. brungrön vägg, i mitten ljusnande. Vita lister och profiler. D. 93×74 . Sign. ANDERS TRULSON 1906. MM 41: 93. *Tillhör fröken E. Nilsson, Göteborg.*

162. PORTRÄTT AV TORA OLSSON, G. BÖÖK. 1906. Midjeb. halvt åt v. Brunt vågigt hår, blå ögon. Vit spetsklädnad med vida ärmar och garnering kring halsen. På den grågröna fondväggen till v. Anders Trulsons »Utsikt från mitt fönster», till h. två kopparstick. P. 85,5 × 66. Osign. Dat. enl. modellen. MM 41: 91. *Tillhör konstnären Albert Larsson, Lund.*
163. PORTRÄTT AV TORA OLSSON, G. BÖÖK. 1906. Sid. 217. Sittande helfig. fas. Dräkt som föregående, svarta kängor. Bakgr. i rött, brunt och svart. D. 54,5 × 40. Sign. ANDERS TRULSON. Enl. modellen utfört samtidigt med föregående. MM 41: 90. *Tillhör professor Fredrik Böök, Lund.*
164. VID FADERNS BÅR. 1906. Sid. 185. I förgr. den döde i gul svepning. Vid bädden man och kvinna, båda i svartgröna kläder. Kvinnan håller ett ljus med rött sken. I bakgr. mörk vägg. Genom ett fönster syns blå natthimmel med en rödgul strimma vid horisonten. Det lyser rött från fönstret i ett ensamt hus på slätten. Papp. 21 × 26,5. Osign. MM 41: 94. *Tillhör dir. O. Östberg.*
165. BELLMANS DÖDSMASK. 1906. På en grå vägg hänger en gipsmask, gulvit i ljuset från h., gröngul till v. Skugga till v. på väggen. D. 49,5 × 39,5. Sign. A. TRULSON 1906. MM 41: 95. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
166. STILLEBEN. MÅLARUTENSILIER. 1906. Sid. 219. På ett brungrått bord målarutensilier i belysning från v. I bakgr. mörkt rödviolett vägg, vid vilken man skymtar stående målardukar. D. 49,5 × 69. Sign. A. TRULSON 1906. A tergo överkorsad aktstudie. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 22. MM 41: 96. *Tillhör Göteborgs konstmuseum.*

Europa 1906—1911.

167. »OLIVTRÄD VID GARDASJÖN». 1906. Sid. 299. På en orangefärgad, i skuggorna violett strand stå tre knotiga olivträd. Stammarna grå i solen, bruna, gråblå och röda i skuggan. Grågrönt lövverk. Till v. blått vatten. I bakgr. blåviolettera alper. Gråblå himmel med vita moln. D. 120 × 75,5. Sign. ANDERS TRULSON. SK 06: 116. Lund, Stockholm 11—12: 152. MM 41: 97. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
168. »GAMLA OLIVTRÄD», GARDASJÖN. 1906. Variant av föregående. D. 95 × 73. Sign. ANDERS TRULSON. SK 06: 114. *Tillhör Studentgården, Skanör.*
169. »OLIVTERASSEN», GARDASJÖN. 1906. Strand och oliver i solsken. Till h. gråvit stenmur. I bakgr. en olivdunge och till v. blått vatten samt därbortom bruna och blånande alper. Blå, delvis molnig himmel. D. 73 × 95. Sign. ANDERS TRULSON. SK 06: 118. KSS 07: 173. Lund, Stockholm 11—12: 182. MM 41: 99. *Tillhör stadsveterinär R. Ahlström, Göteborg.*

170. OLIVER VID GARDASJÖN. 1906. Strand och oliver i mjukt grått ljus. Grå molnig himmel. D. 47,5 × 81. Osign. A tergo aktstudie. MM 41: 98. *Tillhör dir. W. Sölve, Malmö.*
171. »TYROLERLANDSKAP». 1906. Grårod mur med brun port under tegeltak. Därbackom grågrön och blågrön vegetation. I bakgr. till v. rödgul klipp-höjd, till h. solbelyst sluttning med grågröna träd. Blå himmel med rosa och violetta moln. D. 105 × 70,5. Sign. ANDERS TRULSON. SK 06: 115. *Tillhör Studentgården, Skanör.*
172. »VID KYRKOGRÄNDEN GRIND», TORBOLE. 1906. Sid. 303. Öppen plats med grön, brungul och violett mark. Till h. knotigt olivträd. Brun-grön mur med järngrindar. Solfläckar över mark och mur. Gröna cypresser och ett vitt solbelyst kors synas över muren. I bakgr. blå-violetta höjder, delvis täckta av grönska. D. 54 × 64. Sign. ANDERS TRULSON. SK 06: 120. KSS 07: 175. SK Göteborg 08: 97. Lund, Stockholm 11—12: 167. SK Stockholm 12: 234. SK 12: 206, MM 41: 100. *Tillhör Malmö museum.*
173. SITTANDE GOSSE I SOLSKEN, GARDASJÖN. 1906. Sid. 301. Solbränd svart-hårig yngling i vita badbyxor sittande på brunt skinn, lagt över gärdes-gård med grå och vita stenar, mellan vilka blå skuggor falla. Gul och grön äng med starka svartblågröna skugggränder. I bakgr. slanka stam-mar framför en vit och rosa mur med blå skuggor. D. 48 × 39,5. Osign. MM 41: 58. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
174. KVINNLIG AKT, GARDASJÖN. 1906. Stående helfig. fas. V. handen bakom ryggen, h. håller i en trädgren. På trädet hänger ett vitt draperi. I bakgr. gråvioletta terrassmurar och vegetation. Vit himmel. D. 76 × 52. Monogramsign. — A tergo stående helfig., sedd halvt bakifrån. Händerna knäppta på huvudet. Gräsbevuxen mark med gula och violetta partier. I bakgr. grågrönt buskage, vitt vatten och blånande alper. Osign. MM 41: 102. *Tillhör körsnär M. Wennick, Lund.*
175. KVINNLIG AKT, GARDASJÖN. 1906. Sid. 297 och 301. Stående kvinnlig helfig. åt h. Brunt uppsatt hår. I bakgr. grön växtlighet, brun mark, grå, ådrig stenmur. Kring huvudet ett gult fält. D. 75 × 57,5. Osign. — A tergo stående helfig., sedd bakifrån. I händerna ett vitt, i skug-gorna grönt draperi. Grön och brungul mark, till v. stammen av ett olivträd. I bakgr. blått vatten och därbortom gulröda höjder. Blågrå himmel. Osign. MM 41: 101. *Tillhör konstnären H. Österlund, Malmö.*
176. SJÄLVPORTRÄTT. 1906. Sid. 278. Bröstb. halvt åt h., huvudet nästan fas. Mjuk grå filthatt, mörkblå, upp i halsen knäppt väst eller tröja, gul linnerock, röd halsduk, vit stjärkrage. Dager från v. I bakgr. till v. en del av ett grågrönt golvr. Till h. därom gröna, gula, brungula fält. Längst till h. en överst bländande vit, nedtill brungul rundbågig lucka eller skärm. P. 22 × 17,5. Monogramsign. 1906. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 168. MM 41: 87. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*

177. SJÄLVPORTRÄTT I ATELJÉN. 1906. Sid. 305. Knäb. sittande åt h., huvudet nästan fas. Svart kostym, gul linnerock, grön, rödprickig rosett. Blå och gröna skuggor i ansiktet, gröna på rocken. Penslar och palett i händerna. I bakgr. ateljéinteriör med tavlor på den gula väggen. En del av ett fönster med grön fönsterlucka; utsikt mot gulgrönroda tak och vit himmel. D. 121 × 95,5. Sign. TRULSON 1906. SK 06: 113. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 75. A 12: 36. MM 41: 85. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
178. PORTRÄTT AV PROFESSOR EVERT WRANGEL. 1906. Sid. 307. Knäb., sittande fas, huvudet halvt åt v. Glest gult hår, liten gul mustasch, ljusblå ögon, pincené. Svart kostym, gul väst, grå slips. I bakgr. vägg, prydd med kopparstick i guldram. D. 95,5 × 85,5. Sign. A. TRULSON 1906. Lund, Stockholm 11—12: 164. MM 41: 88. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
179. PORTRÄTT AV TORA OLSSON, G. BÖÖK. 1906. Knäb. fas, huvudet något åt v., sittande i gröniklädd nyrokokosoffa. Brunt hår med gult band, ljusblå ögon. Violett blus med vitt krås och silverbrosh, svart kjol. Brungrå bakgr. D. 98 × 66,5. Monogramsign. 1906. MM 41: 89. *Tillhör teckningslärare H. Lindblad, Malmö.*
180. STILLEBEN. 1906. På ett bord med vit duk står en skål med röda äpplen och gröna päron, likör- och ölflaskor, blått ostindiskt porslin, en sockerskål, glas, nötter och en nötknäppare. Brun bakgr. D. 35 × 49. Sign. ANDERS TRULSON 1906. SK 06: 123. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 21. SK Stockholm 12: 240. SK 12: 210. *Tillhör fru J. Schedin, Stockholm.*
181. FRUKTER PÅ BLÅTT FAT. Omkring 1906. På ett bord med vit duk ett fat ur samma blå servis som på föregående. Fatet är fullt av röda äpplen, gröna druvor och gula apelsiner. D. 56 × 43. Osign. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
182. GRAVLÄGGNINGEN. Kopia efter Rembrandt. 1907. Synlig i spegelbild i bakgr. på 189, 191 och 269. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 58. A 12: 28. *I okänd ägo.*
183. »SPARRIS», PARIS. 1907. Sid. 317. En bunt sparris på en brun bordskivå. Brungula, violetta och gröna glansdagar. Bakgr. till v. svartgrön, i mitten brun, till h. röd. P. 26,5 × 35. Sign. TRULSON. A tergo: Denna tafla har Anders Trulson målat i Paris. H. Gillberg. SK Göteborg 08: 92. SKF 10: 153. SK Stockholm 12: 238. SK 12: 208. MM 41: 125. *Tillhör Nationalmuseum.*
184. »GATPARTI I BRÜGGE». 1907. Sid. 323. Gata med svartblå kanal till v., två gulbruna spetsiga gavlar i fonden. Två nunnor framför gavlarna. Gult lyktsken. Gråbrun mark. I bakgr. till v. tung, delvis belyst grönska samt byggnader. Ljusspeglingar i kanalens vatten. D. 73 × 92. Sign. Anders Trulson 1907. SK 07: 124. Lund, Stockholm 11—12: 151. SK Stockholm 12: 236. MM 41: 104. *Tillhör fru B. Peyron, Stockholm.*

185. »KANAL I BRÜGGE». 1907. Utsikt mot Pont des Augustins. En kanal går från förgr. inåt bilden. I mellanplanet stenbro med tre spann. I bakgr. till h. trädkronor, till v. byggnader, bl.a. två delvis synliga hus med spetsiga gavlar. Bro och kaj grå med gröna skuggor, byggnaderna gula och röda, tung grönska. Gråmolnig himmel, speglingar av grått och dovt blått i vattnet. En svan framför bron. D. 75,5 × 100. Sign. ANDERS TRULSON 1907. SK 07: 125. *Tillhör fru T. Heyden, Lund.*
186. »KANAL I BRÜGGE». 1907. Sid. 329. Pont de l'Hydromel från Quai vert. En kanal går från förgr:s h. hörn snett inåt v. I mellanplanet enspännig stenbro. Till v. i förgr. stenbarriär med öppning för trappa. Till h. framför och bortom bron byggnader och grönska. Barriär och bro i grått och grönt med inslag av rött. Fasaderna gula och röda. Speglingar i vattnet, som mörknar under bron. En vit svan. D. 75,5 × 101. Sign. A. TRULSON 1907. KSS 07: 170. MM 41: 103. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
187. KANAL I BRÜGGE. 1907. Skiss till föregående. P. 37,5 × 46. Sign. ANDERS TRULSON. SK 07: 126 eller 127? SK 12: 209. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 26. SK Stockholm 12: 239. MM 41: 105. *Tillhör postassistent G. Sjöberg, Malmö.*
188. KANAL I BRÜGGE. 1907 eller senare. Pont de l'Hydromel från Quai des Marbriers. En kanal går från förgr:s v. hörn snett inåt h. I mellanplanet enspännig stenbro. Till v. längs kanalen grå stenkaj, till h. bortom bron husrad och grönska. Främst gult trappgavelhus, längst bort två solbelysta gulgröna gavlar. P. 45 × 37. Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 25. *Tillhör läroverksadjunkt R. Nordström, Djursholm.*
189. SJÄLVPORTRÄTT MED REMBRANDTKOPIA. Omkring 1907. Sid. 10 och 331. Knäb. stående halvt åt h., huvudet nästan fas. Rödbrun karnation, grågröna skuggor. Svart kostym, skiftande i grönt, stärktyg, skiftande i blått, blåviolett, rödviolett och skärt, svart knuten rosett. Till h. i förgr. förgylld tavelram. I mellanplanet till v. gråblått draperi e. d. Till h. konstnärens kopia efter Rembrandts »Gravläggningen» i München på ett gult staffli i stark belysning från h. I bakgr. grön vägg. Till v. om staffliet svart skugga. Längst till v., delvis dold av skärmen, röd och grön landskapstavla i svart ram. Därunder blågrön strimma. D. 121 × 76. Osign. MM 41: 158. *Tillhör Malmö museum.*
190. SJÄLVPORTRÄTT. Omkring 1907. Bröstb. Studie till föregående. Grönbrun bakgr. med genomlysande kritgrund. Tempera på P. 28 × 24. Osign. MM 41: 159. *Tillhör dir. W. Sölve, Malmö.*
191. SJÄLVPORTRÄTT MED REMBRANDTKOPIA. Omkring 1907. Halvfig. halvt åt h., huvudet nästan fas. Svart väst, gul målarrock, bådadera skiftande i violett. Violett rosett. Till v. i mellanplanet blågrön skärm eller draperi. Till h. i starkt ljus från h. konstnärens kopia av Rembrandts

- »Gravläggningen», vilken fästs vid en gul skiva, som står på ett brunt bord. I bakgr. vägg, upptill gråviolett, nedtill svartgrön. D. 100,5 × 61. Osign. MM 41: 157. *Tillhör köpman F. Steneberg, Malmö.*
192. PORTRÄTT AV REKTOR LEONARD HOLMSTRÖM. 1908. Sid. 337. Halvfig. stående nästan åt h. Silverglänsande hår och skägg, bruna ögon, vit, delvis brun mustasch. Gråsvart kostym, guldkedja på västen. I bakgr. brun panel, därovanför blågrön vägg. D. 92 × 74,5. Sign. ANDERS TRULSON. Dat. enl. fröken Tora Holmström, Lund. MM 41: 106. *Tillhör Hvilans folkhögskola, Åkarp.*
193. PORTRÄTT AV PROFESSORSKAN TORA BÖÖK, F. OLSSON. 1908. Knäb. sittande fas i vit karmstol. Brunt hår, blå ögon. Svart hatt med vit plym, lång grön kappa, bruna handskar. Grå bakgr. P. 33,5 × 41,5. Osign. Dat. enl. modellen. MM 41: 107. *Tillhör professor Fredrik Böök, Lund.*
194. PORTRÄTT AV PROFESSORSKAN TORA BÖÖK, F. OLSSON. 1908. Sid. 337. Som föregående. Vita handskar. Gråviolett bakgr. P. 32 × 38. Sign. A. Trulson. Dat. som föregående. MM 41: 108. *Tillhör konstnären Albert Larsson, Lund.*
195. PORTRÄTT AV PROFESSORSKAN TORA BÖÖK, F. OLSSON. 1908. Som föregående, nästan naturlig storlek. Vita handskar. I bakgr. gobeläng. Kämt endast genom fotografi. Dat. som föregående. SK Göteborg 08: 88. *I okänd ägo.*
196. MARSTRANDS FÄSTNING. 1908. I förgr. gulgrön strandremsa med klippor vid sidorna. I mellanplanet blått vatten med segelbåtar; speglingar i vattnet. I bakgr. på en holme Marstrand med fästningens violetta mur- ytor på krönet. Gråblå himmel. D. 52,5 × 71. Sign. ANDERS TRULSON 1908. MM 41: 110. *Tillhör doktorinnan E. Berggren, Malmö.*
197. MARSTRANDS FÄSTNING. 1908. Studie till föregående. Papp. 35,5 × 50,5. Sign. ANDERS TRULSON. MM 41: 109. *Tillhör fröken E. Nilsson, Göteborg.*
198. UTSIKT FRÅN MARSTRAND. 1908. I förgr. gråblå stenkaj, vid vilken ligga båtar med gula master och solbelysta segel med grönt, blått och violett i skuggorna. I mellanplanet sund med vatten, skiftande i grönt, blått och violett. I bakgr. solbelyst strand med byggnader, bl. a. en väderkvarn, samt en violett höjdsträckning. Himlen överst blå, därunder gulgrön, nederst violett. D. 50,5 × 60,5. Sign. ANDERS TRULSON 1908. MM 41: 111. *Tillhör fröken E. Nilsson, Göteborg.*
199. »VÄDERKVARNAR UTANFÖR VISBY». 1908. I förgr. rödbrun och grön mark och blå vattensamling. I mellanplanet på en brant backe brunröd väderkvarn med svart huv och svarta vingar. Därbortom ytterligare två kvarnar. Klarblå himmel. D. 38 × 49. Sign. ANDERS TRULSON. SK 09: 87? SKF 10: 152? KSS 10: 201. SK Karlskrona 11: 112. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 43. *Tillhör målarmästare A. Fr. Olsson, Lund.*

200. »GATPARTI I VISBY». 1908. Motiv från Klosterbrunnsgatan. En gata går från förgr. mot bakgr. där den försvinner genom ett valv i ett gult tvåvåningshus. Till v. gulgrön och blå mur, ljusblått tvåvåningshus med tegeltak, gulgrönt envåningshus. Till h. gråsvart plank och trädkronor. Gråviolettt himmel. D. 46×37 . Sign. ANDERS TRULSON 1908. KSS 09: 245. Stockholm 12: 42. MM 41: 118. *Tillhör ingenjör Y. Zachrisson, Malmö.*
201. »PORTAL FRÅN S. OLOFS RUIN, VISBY». 1908. En del av en grå ruin med sockel och portal i huggen sten. Till v. murgröna över fasaden. Till h. ett träd. I bakgr. till h. gulgrå byggnad med rödviolettt tak. Blå, nedtill gulviolettt himmel. D. 91×74 . Sign. ANDERS TRULSON. KSS 08: 153. SK Lund 08: 51. SK Karlskrona 11: 108. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 2. MM 41: 117. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
202. STADSILD FRÅN VISBY. 1908. Valv mellan Mellangatan och Rådhusplan. Öppen plats. Till h. gulbrun byggnad med dörr och trappa. I fonden brun och grå fasad med valv i bottenvåningen. Tre figurer vid valvet. Lyktsken framifrån h. D. 90×118 . Sign. ANDERS TRULSON 1908. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 19. A 12: 10. *Tillhör dir. I. Sandberg, Eslöv.*
203. STADSILD FRÅN VISBY. 1908. Sid. 341. Studie till föregående. I portvalvet en man. Papp. 37×46 . Osign. Malmö 11: 88. MM 41: 119. *Tillhör arkitekt A. Stenberg, Malmö.*
204. STADSILD FRÅN VISBY. 1908. Variant av föregående; motivet dock sett mera från v. Lyktan synlig. D. Oval. 46×37 . Osign. *Tillhör kapten J. Weibull, Malmö.*
205. MÅNSKEN, MOTIV FRÅN VISBY. 1908. Uddens gränd med Dahlmanska tornet. Öppen plats, omgiven av byggnader. I bakgr. fyrkantigt torn. Grönvitt månsken med violetta skuggor. D. $65 \times 81,5$. Sign. ANDERS TRULSON. SK 09: 86? MM 41: 116. *Tillhör Kristianstads museum.*
206. MÅNSKEN, MOTIV FRÅN VISBY. 1908. Studie till föregående. På den öppna platsen två figurer. Papp. 37×45 . Osign. Malmö, Lund 11: 99. A 12: 46. *Tillhör professor E. Sjövall, Lund.*
207. VISBY RINGMUR. 1908. Sid. 339. Norder mur mot land. Aftonbelysning. Till h. ringmuren med två torn, det borte Norder port. Murverket rödgult och grått i solen, grönt i skuggorna. Till v. grön och rödgul vågig terräng med buskar; mörkgröna skuggor. Aftonhimmel, nederst svagt violett, däröver blekt gulskär, överst blå. D. $73,5 \times 120,5$. Sign. ANDERS TRULSON. Lund, Stockholm 11—12: 174. MM 41: 112. *Tillhör greve W. Wachtmeister, Sparreholm.*
208. VISBY RINGMUR. 1908. Variant av föregående. Blå himmel, grå vid horisonten. D. 45×74 . Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 71. A 12: 35. *Tillhör överläkare O. Löfberg, Malmö.*

209. VISBY RINGMUR. 1908. Motiv liknande föregående. Grått murverk. Blå himmel med skärgula och blåviolettera moln. D. 63×94 . Osign. Lund, Stockholm 11—12: 74. MM 41: 115. *Tillhörde 1943 Gustaf Fougstedts sterbhus, Malmö.*
210. VISBY RINGMUR. 1908. Motiv liknande föregående. Tre torn, det börsta Norder port; vid det främre stenbro. Murverket gult. Klarblå himmel. D. 46×63 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 119. A 12: 57. *Tillhör magistratssekr. N. G. Melander, Malmö.*
211. VISBY RINGMUR. 1908. Motiv liknande föregående. Två torn. Gråblått murverk. Ljusblå himmel, nedtill rosa. D. 35×50 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 96. A 12: 44. *Tillhör rektor E. Ingers, Lund.*
212. VISBY RINGMUR. 1908. Motiv liknande föregående. Två torn och ett hängtorn. Murverket brunviolett. Blå himmel med kraftiga vita moln. Papp. 37×45 . Osign. *Tillhör professor E. Sjövall, Lund.*
213. VISBY RINGMUR. 1908. Sid. 339. Norder mur mot havet. Morgon. Till v. gul och gråfläckig ringmur med tre torn. Innanför muren gröna och gulgröna trädskronor. Till h. vågig gul, brun, brunviolett, grön och blågrön mark. I bakgr. blått och blågrönt vatten. Ljus gråblå himmel, vid horisonten violett dis. D. 60×100 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 77. MM 41: 114. *Tillhör fru E. Högstedt, Karlskrona.*
214. VISBY RINGMUR. 1908. Variant av föregående. Murverket guldgult, terrängen och grönskan gul och tungt grön. Hav och himmel blå; violett strimma vid horisonten. D. $100 \times 175,5$. Sign. ANDERS TRULSON 1908. MM 41: 113. *Tillhör fru E. Widner, Malmö.*
215. VISBY RINGMUR. 1908. Variant av föregående; endast två murtorn synliga. Grått murverk, grön och svartgrön grönska, blå himmel, delvis molntäckt. D. $40 \times 50,5$. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 87. A 12: 40. *Tillhör hovjuvelerare O. Holm, Lund.*
216. VISBY RINGMUR. 1908. Motiv liknande föregående. Två torn och ett hängtorn. Murverket grått. I bakgr. till h. grå byggnad samt träd, mellan vilka blått vatten skymtar. Papp. 46×37 . Sign. ANDERS TRULSON 1908. Malmö, Lund 11: 49. *Tillhör fröken E. Nilsson, Göteborg.*
217. KANAL I BRÜGGE. 1908. 188 på något större avstånd från bron. Ett par träd till h. i förgr. Solsken. Gula speglingar i vattnet. Gråblå, nedtill ljusare himmel. D. 117×107 . Sign. ANDERS TRULSON 1908. *Tillhör fabrikör W. Nordström, Lund.*
218. KANAL I BRÜGGE. Troligen 1908. 186 i dagsljus. Inga svanar. D. 73×97 . Sign. två gånger ANDERS TRULSON. Lund, Stockholm 11—12: 141. *Tillhör professor J. Forssman, Lund.*
219. PORTRÄTT AV KONSTNÄREN TORSTEN SCHONBERG, PARIS. 1909. Sid. 345. Midjeb. något åt h., sittande i brungul soffa. Ljust sidobenat hår, gråblå

- ögon. Grå rock, ljusgrå väst med ljusreflexer, gul skjorta med vita ränder, svartrandig halsduk. Grå bakgr. med grågul skugga. D. 59,5 × 72,5. Sign. ANDERS TRULSON 1909. SK 10: 109. SKF 10: 149. Rom 11: 240. A 12: 62. MM 41: 120. *Tillhör professor E. Walberg, Lund.*
220. AKTSTUDIE, PARIS. 1909. Stående helfig. av blond yngling med ryggen mot åskådaren. Ljusröd karnation med violetta skuggor. Blå bakgr. D. 129,5 × 87,5. Osign. Dat. enl. konstnären Louis Nilsson. MM 41: 123. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
221. MANLIG AKT, PARIS. 1909. Sittande helfig. fas. Korslagda armar. Svart hår, mustasch och pipskägg. I bakgr. röd vägg med mönstrad gobeläng. D. 126 × 86. Osign. *Tillhör professor I. Broman, Lund.*
222. AKTSTUDIE, PARIS. 1909. Sid. 347. Sittande helfig. något åt h. av liten svarthårig flicka. Gulgrön karnation, grönt i skuggorna. I bakgr. till h. gulgrönt fält, till v. ett brunrött, gulnande åt v. D. 114,5 × 88,5. Sign. 19 ANDERS TRULSON 09. Lund, Stockholm 11—12: 161. SK Stockholm 12: 237. SK 12: 207. MM 41: 122. *Tillhör överläkare S. Berggren, Malmö.*
223. KVINNLIG AKT, PARIS. 1909. Knäb. halvt åt h. Uppsatt hår. Halsband. V. hand håller draperi. I bakgr. blommig tapet. D. 114 × 86. Osign. Dat. enl. Wrangel. *Tillhör ingenjör R. Ericsson, Göteborg.*
224. KVINNLIG AKT, PARIS. 1909. Helfig. fas, sittande med v. arm stödd mot litet bord med rund skiva. Till v. mörkt draperi. I bakgr. gobeläng. D. 114 × 86. Osign. Dat. enl. Wrangel. *Tillhör ingenjör R. Ericsson, Göteborg.*
225. KVINNLIG AKT, PARIS. 1909. Helfig. något åt v., sittande på modellstol. Svart hår. I bakgr. gråbrunt draperi. D. 117 × 88. Osign. Dat. enl. ägaren. *Tillhör konstnären H. Österlund, Malmö.*
226. KVINNLIG AKT, PARIS. 1909. Helfig. sittande på violett plint med ryggen mot åskådaren. Svart uppsatt hår. I bakgr. grågrön gobeläng med brun trädstam och blommor. D. 115,5 × 89. Osign. Dat. enl. konstnären Louis Nilsson. Stockholm 11—12: 159. MM 41: 121. *Tillhör professor I. Broman, Lund.*
227. KVINNLIG AKT. Troligen Paris 1909. Helfig. fas, sittande på brun draperiklädd stol. Svart hår med rött band, korallhalsband. I bakgr. grå, blå och blågröna väggfält. D. 100 × 79. Osign. *Tillhör d:r A. Prag, Malmö.*
228. KVINNLIG AKT. Troligen Paris 1909. Helfig., stående på brungrått podium med ryggen mot åskådaren. Blåsvart uppkammat hår, händerna på huvudet. I bakgr. till v. gulbrun skärm, till h. grönbrun vägg, mot vilken tavlor stå lutade. Till h. skymtar vitklädd målarinna i arbete. D. 80 × 51,5. Osign. MM 41: 124. *Tillhör Malmö museum.*

229. PARKMOTIV, VERSAILLES. 1909. I förgr. bred stentrappa, till h. stenbarriär, till v. grässlänt. Ovanför trappan statykantad trädgårdsgång. Gul och blå grönska. Disigt solnedgångsljus. Svagt gröngul, upptill grönbå himmel. D. $62,5 \times 75,5$. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 63. A 12: 32. *Tillhör hovjuvelerare O. Holm, Lund.*
230. PARKMOTIV, VERSAILLES. 1909. Sid. 349. Skiss till föregående. P. $26,5 \times 35$. Osign. Målad på fransk pannå. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 95. A 12: 43. *Tillhör arkitekt E. Hahr, Stockholm.*
231. »VID HAMNEN I CONCARNEAU». 1909. Sid. 349. I förgr. grå stenka, till v. grönt vatten. Mörka gestalter på väg från en båt uppför en trappa till kajen. I mellanplanet en bro med bruna och grå figurer. Därbakom ljust grågrått vatten. I bakgr. bruna och blå master och segel i gråblått dis. Grå och rosa himmel. P. 26×35 . Sign. ANDERS TRULSON. Målad på fransk pannå. KSS 10: 207. Malmö, Lund 11: 55. MM 41: 136. *Tillhör konsulinnan M. Engeström, Malmö.*
232. »RUE S:T GILLES». 1909. Sid. 353. I förgr. grå och grön kullerstengsgata, kantad av gula, bruna och röda byggnader med tegeltak. Till h. en lykta. Under den tre nunnor. I bakgr. en kyrka med rödgrå murar under blågröna koppartak. Papp. $46 \times 37,5$. Sign. ANDERS TRULSON 1909. KSS 09: 234. Lund, Stockholm 11—12: 143. MM 41: 134. *Tillhör doktorinnan E. Cronberg, Malmö.*
233. GAVLARN, BRÜGGE. 1909. 184 i höjdförmat och i dagsljus. Gatan grå med inslag av grönt, gavlarna gula med gröna fönsterluckor, mörkbrunt i grönskan. Fem nunnor. Blå himmel med rosa moln. P. $87,5 \times 71,5$. Sign. ANDERS TRULSON 1909. KSS 09: 236? Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 8. A 12: 2. *Tillhör fru L. Carlquist, Lund.*
234. KANAL I BRÜGGE. Troligen 1909. Motiv som 186. Dagsljus, blått vatten. P. $26,5 \times 35$. Sign. ANDERS TRULSON. *Tillhör arkitekt A. Ewe, Malmö.*
235. KANAL I BRÜGGE. Troligen 1909. Motiv som föregående. I vattnet speglingar av blå himmel med vita moln. D. 47×61 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 118. *Tillhör dir. H. M. Molin, Malmö.*
236. KANAL I BRÜGGE. Omkring 1909. Motiv som föregående. Speglingar av blå himmel i vattnet. Två svanar. D. 80×98 . Osign. Enl. påskrift fullbordad av läroverksadjunkt Sigfrid Carlsson. *Tillhör fru T. Duncker, Hälsingborg.*
237. KANAL I BRÜGGE. 1909. Motiv som 188 i starkt solsken. Ljusblå himmel, nedtill rosa. D. $55,5 \times 60$. Sign. 19 ANDERS TRULSON 09. Lund, Stockholm 11—12: 175. MM 41: 130. *Tillhör köpman F. Steneberg, Malmö.*
238. KANAL I BRÜGGE. Omkring 1909. Motiv som föregående. Gråblå himmel. P. 51×62 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 89. *Tillhör fröken L. Sörensen, Lund.*

239. KANAL I BRÜGGE. 1909. Motiv som föregående. Solsken. Grönt och grått vatten med speglingar. P. 26,5 × 35. Sign. ANDERS TRULSON. Målad på fransk pannå liksom 230 och 231. *Tillhör veterinär E. Osberg, Malmö.*
240. KANAL I BRÜGGE. 1909. Motiv som föregående men sett på något större avstånd från bron. I förgr. till h. grå stenkaj med trädrad, till v. röda fasader. D. 77 × 100. Sign. ANDERS TRULSON 1909. *Tillhör konsul E. A. Borg, Ystad.*
241. KANAL I BRÜGGE. Omkring 1909. Motiv som föregående, men sett på ännu längre avstånd från bron. I förgr. till v. tung grönska samt röda byggnader, till h. allé. Blå himmel med gråvioletta moln. Papp. 38,5 × 49. Sign. ANDERS TRULSON. A tergo påskrift: »Denna tafla är målad af Anders Trulson i Brügge antagligen år 1909. Trulsons stora Brüggetaflor äro målade i Lund i hans ateljer vid Clemenstorget efter teckningar och färgstudier som han förut gjort i Brügge. Intygas Lund i oktober 1914. H. Gillberg, v. häradshövding, utredningsman i Anders Trulsons sterbhus.» MM 41: 127. *Tillhör överläkare K. Mattisson, Malmö.*
242. »PONT DES AUGUSTINS», BRÜGGE. 1909. Motiv som 185. Bron grön i skuggan, rödviolett i solljuset. Molnig himmel, gröna och blåvita speglingar i vattnet. Två svanar. D. 97 × 97. Sign. ANDERS TRULSON 1909. SK Karlskrona 11: 107. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 1. *Tillhör fröken L. Sörensen, Lund.*
243. SKYIG DAG, BRÜGGE. 1909. Sid. 351. Motiv som föregående. Brons mellersta och v. valv. I förgr. till v. gulbrun kajbarriär. Bron grågrön. Blå himmel med vita moln. En svan framför bron. D. 61,5 × 46. Sign. ANDERS TRULSON. Dat. enl. Wrangel. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 28. MM 41: 133. *Tillhör överbibl. G. Carlquist, Lund.*
244. PONT DES AUGUSTINS, BRÜGGE. 1909. Motiv som föregående. Hela bron samt kajbarriären till h. i förgr. synliga. Blå himmel. Solsken. P. 28 × 36. Osign. Målad på fransk pannå liksom 230 och 231. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
245. GRÅVÄDER, BRÜGGE. Troligen 1909. Motiv som föregående. En svan vid bron. Gråmulet. D. 45,5 × 60,5. Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 27. *Tillhör professor M. P:son Nilsson, Lund.*
246. MOTIV FRÅN PONT DES AUGUSTINS, BRÜGGE. 1909. Sid. 355. Samma bro som föregående. I förgr. till v. kajgatan. Kanalens vatten svartgrönt, bro och kaj grågröna. Tre svartklädda nunnor på bron, en fjärde på gatan. Grådis. D. 70,5 × 98,5. Sign. ANDERS TRULSON 1909. MM 41: 129. *Tillhör fru A. Levertin, Karlskrona.*
247. KANAL I BRÜGGE. 1909. Motiv från Quai des Ménetriers. Kanalen går från förgr. något snett inåt v. Till v. stenlagd gata med grå, violett och blå barriär, till h. rödviolett fasad med blågrönt buskage vid foten.

I mellanplanet trespänd stenbro med rödviolett och grönt murverk. Bortom bron till v. låg trappgavelbyggnad med rött tegeltak, till h. fasadräcka med gula, röda och vita hus i solsken. Rödviolett himmel. Speglingar i vattnet. En svan framför bron. D. $81 \times 98,5$. Sign. ANDERS TRULSON 19 BRÜGGE 09. Lund 11: 184. MM 41: 126. *Tillhör fru H. Berlin, Malmö.*

248. »BRÜGGEMOTIV». Troligen 1909. En kanal går från förgr. något snett inåt v. Vid sidorna grå stenbarriärer, till h. även ett träd samt en del av en byggnad. I mellanplanet enspänning stenbro; på bron en böjd kvinnogestalt. Till v. del av kolonnuren portal, till h. gult hus med madonnabild i hörnet. Framför bron två svanar. Bortom bron längs kanalkanterna hus, murar och träd. Blå himmel med rosa moln. Förgr. i skugga, i bakgr. solsken från v. Tempera på P. 78×100 . Sign. ANDERS TRULSON. Identifierad av tandläkare G. Köhler. KSS 09: 242. *Tillhör veterinär G. Sten, Malmö.*
249. Huset med den sneda gaveln, BRÜGGE. 1909. Disig dag. En kanal med gråviolett vatten går från förgr. snett inåt v. Till v. grågröna trädkronor, till h. gata med gulgröna och violetta fasader. I mellanplanet mellan gatan och kanalen ett hus med sned gavel och rött ljus ur ett fönster. Violet himmel med gula stråk. D. $100 \times 75,5$. Sign. ANDERS TRULSON 1909. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 65. MM 41: 131. *Tillhör konsulinna M. Engeström, Malmö.*
250. Huset med den sneda gaveln, BRÜGGE. 1909. Variant av föregående. D. $61,5 \times 47,5$. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 120. *Tillhör notarie W. Nisser, Stockholm.*
251. Huset med den sneda gaveln, BRÜGGE. Troligen 1909. Sid. 398. Skiss till föregående. Afton. Gråblå helhetston. En tänd lykta med gult sken på gavelhuset. Längre bort vid gatan ännu en lykta. Papp. 41×33 . Osign. Malmö, Lund 11: 98. MM 41: 132. *Tillhör frökarna W. och S. Callmer, Malmö.*
252. »Huset med madonnabilden», BRÜGGE. 1909. En del av ett gult hörnhus med ett upplyst fönster i bottenvåningen. På hörnet en grönaktig madonnabild i en röd tegelnisch; därframför en lykta. Framför huset två nunnor. Till h. gata med upplysta butiksfönster. D. 99×70 . Sign. ANDERS TRULSON 1909. KSS 09: 237. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 7. MM 41: 128. *Tillhör godsägare A. von Platen, Övrabyborg.*
253. Huset med madonnabilden, BRÜGGE. 1909. Studie till föregående, men utan figurer. D. $60,5 \times 46,5$. Osign. MM 41: 135. *Tillhör sekreterare C. Thyren, Lund.*
254. Rue longe, BRÜGGE. Troligen 1909. En gata, kantad av gulrappade hus med röda tegeltak, går från förgr:s v. del snett inåt h. Starkt solljus från h. Blåviolettera skuggor på gatan. Blå himmel. Papp. 33×41 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 97. A 12: 45. *Tillhör konsulinna G. Åberg, Hälsingborg.*

255. BRÜGGE GUMMA. Troligen 1909. Gata som föregående; endast v. husraden synlig. På gatan figurer. I förgr. beguinernunna. Papp. $46 \times 37,5$. Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 33. A 12: 16. MM 41: 138. *Tillhör fru L. Carlquist, Lund.*
256. BRÜGGE GUMMA. Troligen 1909. Variant av föregående. P. 56×45 . Sign. ANDERS TRULSON. *Tillhör arkitekt A. Ewe, Malmö.*
257. »FRÅN GRÖNSAKSTORGET I BRÜGGE». 1909. Sid. 355. På en grå torgplats vid ett brungrått bord med grönsaker sitter en nunna. Vid bordet grönsakskorgar. Bakom ståndet röra sig tio nunnor. I bakgr. träd med brun stam och gula byggnader med gröna och blå fönster. P. $26,5 \times 35$. Sign. ANDERS TRULSON. KSS 10: 206. Malmö 11: 56. MM 41: 137. Målad på fransk pannå liksom 230 och 231. *Tillhör fröken K. Pyk, Malmö.*
258. SJÄLVPORTRÄTT. 1910. Sid. 294. Sittande knäb. något åt h. Benat svartbrunt hår, kort skägg. Svart väst, gulbrun linnerock, orange slips. Penslar och palett. I bakgr. ett hörn av ateljén med tavlor på väggen. Till höger utblick mot ett inre rum. D. 120×105 . Sign. ANDERS TRULSON 1910. KSS 10: 194. Rom 11: 241. MM 41: 139. *Tillhör Malmö museum.*
259. SJÄLVPORTRÄTT. 1910. Sid. 375. Stående helfig. åt h. huvudet halvt fas. Svart kostym, grågul målarrock, grålila slips. Pensel i ena handen, den andra i byxfickan. Till h. i förgr. staffli samt brunt bord med målarutensilier och boktrave. I bakgr. ateljén med gröngrå väggar. Till h. vit rokokostol. Genom ett fönster utblick mot gulgrå hus. D. 99×35 . Monogramsign. 1910. Malmö, Stockholm 11—12: 155. MM 41: 140. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
260. SJÄLVPORTRÄTT. Omkring 1910. Sid. 371. Stående halvfig. fas. Ljusblå ögon, blek karnation med blågröna skuggor. Violet kostym, vitt stärktyg med violetta reflexer, vinröd slips. Gråviolet bakgr. D. $96,5 \times 72,5$. Osign. MM 41: 160. *Tillhör Kulturen, Lund.*
261. PORTRÄTT AV KONSTNÄREN KARL ISAKSON. Omkring 1910. Sid. 357. Bröstb. halvt åt v., sittande i brun soffa. Svart sidobenat hår, blå halvsutna ögon, liten svart mustasch. Svartgrå rock, violett skjorta, grön slips. Svart bakgr. D. $55 \times 60,5$. Sign. ANDERS TRULSON. SK 10: 110. SKF 10: 150. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 16. A 12: 8. SK Stockholm 12: 242. SK 12: 212. MM 41: 162. *Tillhör d:r Bo Sahlin, Eslöv.*
262. PORTRÄTT AV PROFESSOR SEVED RIBBING. 1910. Sid. 359. Knäb. fas, sittande i brun karmstol med röd bok i v. hand. Hög panna, vitt hår, bruna ögon. Svart kostym. I bakgr. ljusgrön vägg, brun bokhylla och mörk tavla. D. $115,5 \times 95,8$. Sign. ANDERS TRULSON 1910. SK 10: 103. Lund, Stockholm 11—12: 177. *Tillhör Göteborgs nation, Lund.*
263. PORTRÄTT AV PROFESSOR AUGUST HAHR. 1910. Sid. 361. Knäb. halvt åt h., huvudet nästan fas, sittande i grönvit karmstol med cigarr i ena

handen och Schultzes franska lexikon med rött snitt i andra. Ljusbrunt hår, ljusbrun mustasch, gråblå ögon. Brun kostym, vinröd slips. I bakgr. ljusgrön och brungul gobeläng. D. 97 × 87. Sign. ANDERS TRULSON. Dat. enl. modellen. SK 10: 107. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 3. *Tillhör professor Aug. Hahr, Uppsala.*

264. PORTRÄTT AV RIKSBANKOFULLMÄKTIGE A. TH. LUNDQUIST. 1910. Halvfig. halvt åt v., huvudet fas, sittande i rödklädd karmstol. Vitt hår, vita polisonger, skär hy, ljusblå ögon. Frack med ordnar. Brun bakgr. till h. grå. D. 81,5 × 65. Sign. ANDERS TRULSON. Dat. enl. fröken E. Lundquist, Malmö. SK 10: 104. Lund, Stockholm 11—12: 178. *Tillhör Brand- och Livförsäkringsbolaget Skåne, Malmö.*
265. PORTRÄTT AV RIKSBANKOFULLMÄKTIGE A. TH. LUNDQUIST. 1910. Sid. 373. Skiss till föregående. D. 82 × 65. Sign. ANDERS TRULSON. MM 41: 142. *Tillhör dir. K. G. Larsson, Malmö.*
266. PORTRÄTT AV LÄROVERKSADJUNKTEN SIGFRID CARLSSON. 1910. Knäb. halvt åt h., sittande i brun gröniklädd empirefåtölj. Gult benat hår, ljusblå ögon, liten gul mustasch. Svart kostym. Gråbrun bakgr. Överst till h. landskapstavla. D. 94,5 × 73. Sign. ANDERS TRULSON 1910. SK 10: 108. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 12. A 12: 4. MM 41: 144. *Tillhör fröken A. Carlsson, Höör.*
267. PORTRÄTT AV LÄROVERKSADJUNKTEN SIGFRID CARLSSON. 1910. Sid. 363. Skiss till föregående. P. 38 × 29. Osign. MM 41: 143. *Tillhör fröken Th. Edstrand, Malmö.*
268. PORTRÄTT AV PROFESSOR EVERT WRANGEL. 1910. Knäb. åt h., huvudet halvt fas, sittande i brun empirestol. Ljuskult hår, ljusblå ögon, liten gul mustasch, pincené. I handen bok med grön pärm. Grå kostym, gröngul väst, orangefärgad slips. I bakgr. låg vit panel, däröver brun tapet med mönster. D. 111 × 92. Sign. ANDERS TRULSON 1910. Lund, Stockholm 11—12: 166. *Tillhör professorskans I. Wrangel, Lund.*
269. PORTRÄTT AV MAJOR WOLDEMAR TOPPELIUS. Tidigast 1907, troligen omkring 1910. Brösth. fas. Vitt hår, ljusblå ögon, litet vitt pipskägg, gulvit mustasch. Svart pälsmössa, svart päls med brungul pälskrage. I bakgr. gråviolett vägg; till h. konstnärens kopia av Rembrandts »Gravläggningen». P. 40,5 × 29. Sign. ANDERS TRULSON. MM 41: 161. *Tillhör fröken Th. Edstrand, Malmö.*
270. PORTRÄTT AV LIS THORSEN, G. JACOBS. 1910. Knäb. halvt åt h., huvudet åt h., sittande i gröniklädd nyrokososoffa. Brunt hår, blå ögon. Långärmad urringad violett klädning samt gul långschal. Grön bok i händerna. Grågrön bakgr. D. 106 × 96. Sign. ANDERS TRULSON 1910. SK 10: 106? *Tillhör fru Lis Jacobs, Köpenhamn.*
271. »DAM I PROMENADDRÄKT». 1910. Sid. 367. Porträtt av Lis Thorsen, g. Jacobs. Stående helfig. åt v., huvudet halvt fas. Brunt hår, blå ögon. Lång grön kappa, grön kjol, muff, boa och hatt av fasandun i rött,

- brunt och gult med svart streckteckning och reflexer av blått och grönt. Grå bakgr. D. 193,5 × 84. Osign. Dat. enl. fru O. Schedin. SK 10:105. SKF 10:148. Malmö, Lund, Stockholm 11—12:5. A 12:1. MM 41:141. *Tillhör dir. I. Sandberg, Eslöv.*
272. KVINNLIG AKT. Omkring 1910. Sid. 365. Helfig. något åt v., huvudet åt v., sittande på brun stol med grön sits. Händerna fästa upp det kastanjebruna håret. I bakgr. gråblå vägg och därframför röd skärm med två vita fält. Till v. del av nyrokosofoffa. D. 60,5 × 39. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12:91. SK Stockholm 12:243. SK 12:213. MM 41:168. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
273. KVINNLIG AKT. Omkring 1910. Modell som föregående. Helfig. något åt h., huvudet halvt åt v., sittande i grönvit karmstol med händerna på stolsitsen. Gula väggar med tegelröd list. Starkt gult solljus från v. D. 100 × 60. MM 41:167. *Tillhör tandläkare E. Bogren, Hälsingborg.*
274. KVINNLIG AKT. Omkring 1910. Modell som föregående. Helfig. sittande åt h. på brun stol med grön sits. Vitt lintyg över höfterna. Grönsvart bakgr., nederst till h. brunrött fält. P. 41 × 32. Osign. MM 41:169. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
275. KVINNLIG AKT. Omkring 1910. Modell som föregående. Helfig. stående halvt åt v. framför grönlädd nyrokosofoffa. I bakgr. grå vägg med röd tavla i guldram. D. 50 × 35. Osign. MM 41:170. *Tillhör Malmö museum.*
276. SJÄLVPORTRÄTT. Omkring 1911. Stående halvf. halvt åt h. Blek karnation. Svart rock, skiftande i blått och brungrönt, gråviolettslips. Gråbrun bakgr. D. 88 × 60. Osign. Enl. ägaren Anders Trulsons sista självporträtt. Malmö, Lund, Stockholm 11—12:101. A 12:48. MM 41:149. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
277. PORTRÄTT AV RÄNTMÄSTARE ROBERT EKLUNDH. 1911. Knäb. fas, sittande i vit karmstol. Tunnt brunt hår, blå ögon, brun mustasch, vitt pipskägg. Frack och ordnar. I bakgr. grönbrun gobeläng. D. 95 × 72. Sign. ANDERS TRULSON 1911. Lund, Stockholm 11—12:179. *Tillhör Stadsfullmäktige, Lund.*
278. PORTRÄTT AV REKTOR HARALD SJÖVALL. 1911. Knäb. halvt åt h., huvudet nästan fas, sittande vid ett mahognybord med speglade skiva. Brunt sidobenat hår, gråblå ögon, mörkblå kostym. På bordet bok med rött snitt. I bakgr. gul tapet, till h. bokhylla. D. 95,5 × 95,5. Sign. ANDERS TRULSON 1911. Rom 11:239. A 12:63. *Tillhör utrikesrådet S. Sahlin, Stockholm.*
279. PORTRÄTT AV PROFESSORSKAN A. WALLENGREN. 1911. Bröstb. fas, sittande i grönlädd nyrokosofoffa med v. arm på armstödet och huvudet stött i handen. Brunt burrigt hår, blå ögon. Röd sidenklädning med vita besättningar. I bakgr. grå vägg med grågröna skuggor. D. 65,5 × 85. Sign. ANDERS TRULSON 1911. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*

280. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. 1911. Sid. 369. Bröstb. fas. Svart något grånat mittbenat hår, blekt rynkigt ansikte, gröna ögon, hopknipen mun. Vit schallet med reflexer av gult och gråviolett samt svartviolett dräkt. Gråviolett och svartgul bakgr. D. 64,5 × 55,5. Sign. ANDERS TRULSON. Dat. enl. Wrangel. Rom 11: 238. MM 41: 145. *Tillhör Malmö museum.*
281. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. Omkring 1911. Bröstb. fas. Gulbrun karnation. Brunröd blus. Gulbrun bakgr. D. 43 × 31. Osign. MM 41: 146. *Tillhör dir. H. Sjöberg, Malmö.*
282. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. Omkring 1911. Sid. 371. Som föregående. Gråsvart blus, gulsvarv bakgr. P. 40,5 × 42. Sign. ANDERS TRULSON. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 52. A 12: 26. MM 41: 147. *Tillhör Akademiska föreningen, Lund.*
283. PORTRÄTT AV GRETA SCHEDIN, G. BIRGER. 1911. Bröstb. fas, sittande på röd stol. Gult hår med röd rosett, ljusblå ögon, skär hy. Rödrutig klädning med korta ärmor, blått förkläde med röda bårder. Svartgrön bakgr. P. 56 × 45,5. Osign. A tergo utkast till 253. Dat. enl. ägaren. Lund 11: 156. MM 41: 148. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
284. MOTIV FRÅN MARINA DI PISA. 1911. Sid. 391. I förgr. gråvioletta trädstammar på rödbrun och grön mark. I mellanplanet ljusgrön äng; till v. violett trästaket. I bakgr. grå trähus med blå fönsterluckor och röda tegeltak. Ljus gråblå och blekviolett himmel. D. 27,5 × 36,5. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 128. (Katalog över Kr. Zahrtmanns efterladte Malerier og Tegninger, Odense 1917, nr 56) MM 41: 150. *Tillhör herr Truls Andrén, Tomelilla.*
285. TVÄTT, MARINA DI PISA. 1911. Sid. 393. Fem kvinnor stå böjda kring ett grått brunnskar. De ha blå, skära och vita dräkter; tre ha gula halmhattar. Rödbrun mark med gröna gräsfläckar. Rött soltak på gråbruna, i skuggan gröna stolpar. Vita och gula tvättkläder. Bakom och till v. trästaket med fladdrande tvätt. Till v. ett träd. I bakgr. solbelysta ängar och vid horisonten röda gårdar mellan trädgångar. Molnfri blå himmel. D. 55 × 72. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 127. MM 41: 154. *Tillhör fru A. Kottmeier, Djursholm.*
286. BRUNNEN, MARINA DI PISA. 1911. Sid. 395. Gårdsinteriör. I förgr. till v. runt murat brunnskar; däröver spalje med skuggande grönska. Blåvioletta skuggor, gul gårdsplan. I bakgr. solbelyst gulrappad byggnad. Framför byggnaden till v. tvättkläder. Längst till v. träd och hus. Ljusblå himmel. D. 54 × 69. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 126. MM 41: 153. *Tillhör Malmö museum.*
287. PORTRÄTT AV KONSTNÄREN POUL CHRISTIANSEN, CIVITÀ D'ANTINO. 1911. Sid. 385. Sittande knäb. åt v. Gulvitt hår, mustasch och pipskägg, pincené. Grå väst, gulgrå linnerock. I bakgr. grå mur, till h. ett fönster. D. 77 × 72. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 125. A 12: 58. *Tillhör fil. dr A. Anderberg, Malmö.*

288. MOTIV FRÅN CIVITÀ D'ANTINO. 1911. Höga smala byggnader med snedtak. I bakgr. berg. 77×84 . Osign. Reproducerad i Wrangel. Malmö 11: 124. *Tillhör herr W. Trulson, Worcester, U. S. A.*
289. VATTENHÄMTERSKOR, CIVITÀ D'ANTINO. 1911. Sid. 387. Nedför en bred stentrappa, som i en båge svänger fram mot förgr. går en vattenhämterska med en flicka bredvid sig. I bakgr. murar; till h. port, mot vilken tre kvinnor med kopparkrukor på huvudet gå. Folkdräkter i blågrönt, svartgrönt och rött. Trappa och murverk skifta i vitt, grått, blått, grönt och violett. D. $81,5 \times 100$. Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 122. MM 41: 152. *Tillhör fröken M. Wollert, Malmö.*
290. GATUBILD, CIVITÀ D'ANTINO. 1911. Sid. 389. En smal kullerstengata, kantad med hus, går från förgr. genom en stadspört med rött valv i bakgr. På gatan två bruna packåsnor och en åsnedrivare med röd kvist i handen. Till h. flicka, sittande på trappa. Solsken framifrån. Gatan grågul med blåviolettera skuggor. Genom porten utblick mot bakgr. med röda hus, blå höjder, blå himmel. $76,5 \times 89$. Osign. Färgplansch hos Wrangel. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 123. *I okänd ägo.*
291. BLOMMOR, CIVITÀ D'ANTINO. 1911. Sid. 396. På ett bord med grå skiva står en blågrå majolikavas med röda rosor och vita cinnialiknande blommor. Ett par rosenblad och en grön kvist på bordskivan. I bakgr. vitflammig vägg. Överst underkanten av två tavlor. 58×49 . Osign. Färgreproduktion i Wrangel. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 129. *I okänd ägo.*

Odaterbara.

292. SJÄLVPORTRÄTT. Knäb. halvt åt v., sittande i skjortärmarna framför brunt staffli. Brun väst med reflexer av grönt och violett, vit, i skuggan gråblå skjorta och stärkekrage, vinröd slips. I bakgr. grå vägg; till v. fönster med utsikt mot gråblå himmel. D. 51×36 . Osign. MM 41: 156. *Tillhör Tomelilla köpings konstsamling.*
293. SJÄLVPORTRÄTT. Knäb. halvt åt h., huvudet nästan fas, sittande framåtlutad i vit karmstol. Brunröd kostym, grå målarrock, vinröd slips. Brungrått golv. I bakgr. grå väggar. Pannåns röda lyser igenom. P. $61 \times 49,5$. Osign. MM 41: 155. *Tillhör Akademiska föreningen, Lund.*
294. SJÄLVPORTRÄTT. Bröstb. något åt h. Brunt hår, skägg och mustasch, gråbruna ögon. Gulvit målarrock, vit stärkekrage och skjorta, rödbrun slips, gråbrun väst. Bakgr. till v. blåbrun, till h. gul, skiftande i rött och grågrönt. D. $61 \times 49,5$. Osign. A tergo en skiss med motiv från Brügge. Tillhörde 1943 Bukowskis konsthandel, Stockholm. *I okänd ägo.*
295. SJÄLVPORTRÄTT. Bröstb. åt v., huvudet fas. Gul målarrock, vit stärkekrage med snibbar och vinröd halsduk. I bakgr. till v. grågrön vägg, till h. mörk dörröppning. P. 54×39 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 81. A 12: 38. *Tillhör fru J. Schedin, Stockholm.*

296. PORTRÄTT AV PROFESSOR J. C. AGARDH (1813—1901). Troligen efter fotografi. Knäb. halvt åt v., ansiktet fas, sittande i förgylld karmstol med ena benet över det andra och händerna knäppta i knät. Vitt hår och skägg, bruna ögon. Frack med ordnar. Brunsvart bakgr. D. 103 × 84. Osign. Överlämnad som gåva till Akademiska föreningen i Lund efter Ingar Trulsons död enligt gåvobrev av den 2 dec. 1912. *Tillhör Akademiska föreningen, Lund.*
297. DAMPORTRÄTT. Bröstb. fas av svarthårig och svartögd ung dam, klädd i gul blus. Grå bakgr. D. 50 × 40. Sign. A. Trulson. *Tillhör expeditionsskr. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*
298. LÄSAND E NUNNA. Midjeb. sittande åt h., läsande i bok med rött snitt. Vit kåpa. Röd bakgr. D. 78 × 47. Osign. *Tillhör fröken S. Sjöberg, Lund.*
299. PORTRÄTT AV FRANS SUELL. Kopia. D. 71 × 55. Osign. *Tillhör Mattssons Ölstuga, Malmö.*
300. PORTRÄTT AV RUTGER MACLEAN. Kopia. D. 71 × 55. Osign. *Tillhör Mattssons Ölstuga, Malmö.*
301. MANLIG AKT. Stående knäb. bakifrån. Kal hjässa, svart hårkrans, gul mustasch. Stav i h. hand. Gråbrun bakgr. D. 101,2 × 78,5. Osign. MM 41:166. *Tillhör Malmö museum.*
302. BATHSEBA. Sid. 207. Efter Rembrandt. Helfig. åt v., sittande på plint med vitt draperi. Brunrött upplöst hår. På golvet gulbrun matta. Svart bakgr. D. 121 × 95,5. Osign. MM 41:164. *Tillhör bankkamrer A. Johansson, Lund.*
303. KVINNLIG AKT. Stående helfig. halvt åt h. med händerna på huvudet. Grön, till v. röd bakgr. D. 104 × 69. Osign. A tergo: Samma modell fas med händerna på ryggen. I bakgr. grön och röd skärm. Osign. *Tillhör Kulturen, Lund.*
304. KVINNLIG AKT. Helfig., sittande åt v. på plint med brokigt draperi. Brunrött hår. I bakgr. brunsvart vägg. D. 138 × 110. Osign. *Tillhör telegrafassistent E. Wahlberg, Malmö.*
305. KVINNLIG AKT. Stående helfig. bakifrån. Brunrött uppsatt hår. Gul-blåröd matta. I bakgr. gröna draperier, till v. rött fält. D. 101 × 71. Osign. MM 41:165 a. *Tillhör körsnär A. Wennick, Malmö.*
306. KVINNLIG AKT. Helfig., sittande åt h. på röd stol. Brunt mittbenat hår. Till v. i förgr. röd kudde med grönt mönster. Brungrön bakgr., till v. grönt draperi. D. 80 × 70. Osign. *Tillhör fru S. Wigert, Malmö.*
307. KVINNLIG AKT. Helfig bakifrån, sittande på bänk. Brunt uppsatt hår. Vitt linyg kring höfterna. I bakgr. grönt draperi. Papp. 50 × 36. Osign. *Tillhör Hälsingborgs konstmuseum.*
308. KVINNLIG AKT. Stående knäb. bakifrån. Uppsatt brunt hår, vitt draperi i h. hand. Rött golv. I bakgr. grön vägg med tavla i guldrum; till v. upphängd svart rock. D. 95 × 67. Osign. *Tillhör hovjuvelerare O. Holm, Lund.*

309. KVINNLIG AKT. Helfig. sittande åt v. i grönlädd soffa. Brunt hår med svart band. Grossess. Röd bakgr. D. 104 × 90. Osign. *Tillhör konstnären Anders Olsson, Malmö.*
310. KVINNLIG AKT. Helfig. liggande på vitt draperi med blå och grå skuggor. Brunt hår. I förgr. till h. bruna och grå ytor. D. 55 × 130. Osign. *Tillhör advokat G. Pally, Hälsingborg.*

AKVARELLER OCH HANDTECKNINGAR

311. RITBOK. 1887. Sid. 30. Pappärmar klädda med brunspräckligt papper. På framsidan en etikett med följande tryckta och skrivna text: Ritbok IV. Namn Anders Trulson Tosterup 1887. Gustaf Ljunggrens Bok-, musik- & Pappershandel, Ystad, Pris 38 öre. Omsluter fjorton blad med blyertsteckningar. Mellan bladen silkespapper. Teckningarna framställa: Sydländsk kvinna med vattenkruka, fiskare vid båt, fallfärdig gård, ornament, ruin, ros, ornament, ornament, blomsterbukett med prästkraige, man i 1600-talsdräkt med kalott, pion, ornament, 1600-talsdam, jägare blåsande horn, ornament, skäggig man från 1600-talet, medeltidsflicka i jägarhatt samt sju sidor med ornament, i huvudsak utförda efter gipsplattor samt »Lärobok i Frihandsteckning för elementarläroverk, seminarier och folkskolor av A. Stuhlmann. 1879.» 23,5 × 19,5. MM 41: 171. *Tillhör fru S. Ekelund, Kristianstad.*
312. TRE STYCKEN RITBOKSBLAD UR SAMMA RITBOK. 1887. Hundkoja med två hundar, skogsinteriör med skata och två ekorrar, piedestal med vas och fågelbo. Blyertsteckningar på fernissat papper. 23,5 × 5. Det första bladet sign. A. Trulson, övriga osign. MM 41: 172. *Tillhör fru S. Ekelund, Kristianstad.*
313. ORNAMENT. 1892. Renässansvolut i gips, upphängd i ett snöre, står på träplint med synlig ådring. Ljus framifrån v. Mörk bakgr. med skuggor. Kolteckning med stompning på vitt papper. 34 × 35. Märkt L. n. 1669 K14 e. f. Sign. A. Trulson ³/₈ 1892. MM 41: 173. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
314. OMRAMNING TILL DIKT I JOHANNA WAHLQUISTS POESIALBUM. 1892. Ramverk av tistlar, björnbärskvistar och kråkor i svart och gråblått kring en dikt i röd tusch, undertecknad W. Trulson och daterad Tosterup ³⁰/₈ 92. Tuschlavering och akvarell på vitt papper. 20,2 × 13,7. Sign. A. Trulson. MM 41: 174. *Tillhör kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.*
315. SKISSBOK. Omkring 1893. Sid. 99. Pärmar av papp, klädda med grått linne, omsluta 33 blad med teckningar. På pärmens insida etikett med tryckt text: »Aug. With's Male-Tegnerekvisiter. St. Kjøbmagergade 21. Kjøbenhavn.» Teckningarna, i blyerts och tusch, omfatta studier efter gipser, detaljstudier av ögon, ansikten, händer, huvuden, landskaps-

- studier, studier efter tavlor. Ett porträtt av fadern. En teckning bär påskriften »Slesvig Sten Dyrehaven, Danmark», en annan »Woltere», en tredje »Tegnet af Hentse», en fjärde »Symbolik». På pärmens insida talrika namnteckningar: »Trulson». Samtliga påskrifter och namnteckningar gjorda med samma stil. 11,6 × 19,2. MM 41: 175. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
316. DANSK FISKARE. Troligen omkring 1893. Bröstb. åt v., huvudet halvt fas. Rynkigt ansikte, helskägg. Oljekläder och sydväst. Kolteckning på vitt papper. 50 × 40. Osign. *Tillhör expeditionsekr. Aug. Nilsson, Köpenhamn.*
317. PORTRÄTT AV DANSKE LUDVIG. 1894. Studie till 19. Bröstb. Teckning i vit och svart krita på vitt papper. 54 × 40,5. Sign. A. Trulson 94. MM 41: 178. *Tillhör fru G. Wulff, Lund.*
318. ULLEN KARDAS. 1894. Sid. 61. Porträtt av konstnärens moster Boel Persdotter. Helfig. sittande åt h., kardande. Mörkt hår i knut. Kort-ärmad blus, mörk kjol. Teckning i rödkrita på vitt papper. 47,5 × 32,5. Sign. A. Trulson 94. MM 41: 176. *Tillhör fröken A. Ehrensvärd, Tosterup.*
319. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS KUSIN KARNA PERSSON. Omkring 1894. Stående helfig. halvt åt h. Lång fläta, mörk dräkt, vitt förkläde. I bakgr. bord och soffa. Teckning i rödkrita. 24,5 × 31. Osign. MM 41: 177. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
320. MANLIG AKT. Omkring 1894. Till v. stående helfig åt h., huvudet något bortvänt. V. fot på ett trappsteg, h. hand på ryggen, i v. en stav. Till h. samma figur i summarisk skissering. Teckning i rödkrita. 48 × 36. Osign. MM 41: 182. *Tillhör konstnären A. Kleimer, Malmö.*
321. MANLIG AKT. Omkring 1894. Samma figur som å föregående. Teckning i röd och vit krita på gult papper. 47 × 34. Påskrift A. T. A tergo helfig. bakifrån. H. ben på en pall, h. hand stödd mot vägg, v. hand vid höften. Kolteckning. Påskrift A. T. MM 41: 183. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
322. KVINNLIG AKT. Omkring 1894. Stående helfig. halvt åt h., överkroppen något tillbakalutad. Teckning i rödkrita på grått papper. 48 × 36. Osign. MM 41: 180. *Tillhör fil. d:r A. Anderberg, Malmö.*
323. KVINNLIG AKT. Omkring 1894. Till v. stående helfig. åt v. Lång mörk fläta. Överst till h. samma modell sittande halvt åt h., endast nedre partiet tecknat. Nederst till h. samma modell, midjeb. fas. Teckning i röd och gul krita på grått papper. 48 × 36. Osign. MM 41: 181. *Tillhör fil. d:r A. Anderberg, Malmö.*
324. SJÄLVPORTRÄTT. 1895. Julkort. Som 27, men skrattande. Tuschteckning på vitt papper. 13 × 6. Osign. Påskrift: God jul! MM 41: 190. *Tillhör kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.*

325. KVINNLIG AKT. 1896. Stående helfig. bakifrån, lutad mot bord. Kolteckning på brunt papper. Sign. *Anders Trulson*. Kontrasign. J. Kg (Julius Kronberg) febr. 96. *Tillhör advokat G. Pally, Hälsingborg.*
326. KVINNLIG AKT. Sittande helfig. bakifrån. Kolteckning på grått papper. 67 × 48. Sign. *Anders Trulson*. Kontrasign. Okt. 96. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
327. PORTRÄTT AV FRU ASTRID HENTZE. Omkring 1898. Sid. 115. Sittande knäb. halvt åt h. Mörkt utslaget hår, klädning med vida ärmor med linning kring handlederna. Kolteckning på vitt papper. 91 × 47,5. Osign. Dat. enl. modellen. *Tillhör konstnären G. Hentze, Köpenhamn.*
328. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS FADER. Omkring 1899. Brösth. sittande halvt åt h., huvudet fas. Skägg och mustascher, höga ögonbryn, pipa i munnen. V. hand bakom nacken. I bakgr. vägg med skugga. Blyerts-teckning på vitt papper. 15 × 17,3. Sign. *Anders Trulson*. Dat. enl. ägaren. MM 41: 186. *Tillhör konstnären H. Österlund, Malmö.*
329. PORTRÄTT AV KONSTNÄREN GUDMUND HENTZE. 1900. Sid. 115. Brösth. fas, huvudet något åt v. Mörkt sidobenat hår, mustasch och pipskägg. Oknäppt rock med svart krage. Kolteckning på vitt papper. 58 × 44,5. Sign. A. T. 1900. *Tillhör konstnären G. Hentze, Köpenhamn.*
330. PORTRÄTT AV EN UNG KONSTNÄR. 1900. Brösth. fas av ung man med basker. Kolteckning på vitt papper. 54 × 47. Sign. A. T. 1900. Malmö, Lund 11: 30. A 12: 13. *Tillhör fru E. Möller, Lund.*
331. PORTRÄTT AV ESTER STEEN, G. LINDAHL, SOM BARN. 1900. Studie till 66. Kolteckning på vitt papper. 42,5 × 33,5. Osign. MM 41: 187. *Tillhör advokat H. Lindahl, Stockholm.*
332. UTSIKT ÖVER SLÄTTEN. Omkring 1900. Troligen utsikt från morföräldrahemmet. I förgr. stengärdesgård med gröna och violetta stenar. Längst denna spretiga gröna träd, upptill avskurna av bildkanten. Mellan dem utblick över brunrött plöjt fält med svarta skuggor i plogfårorna. Till h. kringbyggd gård. I bakgr. gröna och violetta fält. Svagt ljusblå himmel. Akvarell på vitt papper. 25 × 36,5. Monogramsign. MM 41: 188. *Tillhör kontorsskrivare S. Nilsson, Norrviken.*
333. PORTRÄTT AV FÖRFATTAREN FREDRIK VETTERLUND. 1901. Huvud, något åt h. Benat tillbakastruket hår och små mustascher. Vit låg dubbelvikt stjärkrage och mörk halsduk. Kolteckning på vitt papper. 32 × 25. Sign. *Anders Trulson* 1901. MM 41: 191. *Tillhör d:r Bo Sahlin, Eslöv.*
334. PORTRÄTT AV ALBIN JÖNSSON-GABELENTZ SOM GOSSE. 1902. Brösth. fas. Brunt hår, ljusblå ögon, svart dräkt. Grön bakgr. Akvarell på vitt papper. 30 × 29. Sign. A. TRULSON. Dat. enl. framlidna fru E. Jönsson, Lund. *Tillhör herr A. Gabelentz, Trälleborg.*
335. PORTRÄTT AV KONSTNÄREN AXEL TH. KULLE. 1902. Huvud. Studie till 83. Kolteckning på vitt papper. 41,5 × 24,5. Osign. *Tillhör fröken Th. Kulle, Lund.*

336. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS FADER. Omkring 1903. Sid. 173. Bröstb. halvt åt v. Rödkriteteckning på grått papper. 23,5 × 20. Sign. *Anders Trulson*. MM 41: 185. *Tillhör Malmö museum.*
337. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. Omkring 1903. Sid. 173. Bröstb. åt v. Rödkriteteckning på grått papper. 22,5 × 19. Sign. *Anders Trulson*. MM 41: 184. *Tillhör Malmö museum.*
338. »UTSIKT FRÅN MITT FÖNSTER», LUND. 1903. I förgr. snöiga hustak, i bakgr. universitetsbyggnaden. Akvarell 47 × 62. Monogramsign. 1903. SK 03: 101. Svensk-franska konstgalleriet kat. 27 1937. *I okänd ägo.*
339. ARILDS HAMN. 1904. Sid. 255. Motiv som 142, sett något mera från v. Akvarell på vitt papper. 67,7 × 101,2. Monogramsign. 1904. SK 04: 85. MM 41: 197. *Tillhör Malmö museum.*
340. »KLIPPOR VID HAVET», ARILD. 1904. Stenig strand med stor taggig klippa, till h. vatten. Till v. i bakgr. Kullens silhuett. Himmel med molnstrimor i prickat utförande. Kolteckning på vitt papper. 56 × 77. Monogramsign. 1904. SK 04: 92. *Tillhör med. lic. O. Ask, Lund.*
341. »KLIPPOR VID HAVET», ARILD. 1904. »Motivet är klippor och en havsvik norr om Arild.» (Ägarens meddelande.) Kolteckning på vitt papper. 56 × 77. Monogramsign. 1904. SK 04: 93. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 35. A 12: 17. *Tillhör godsägare J. J. Wessner, Wegeholm.*
342. MOTIV FRÅN STEJLABACKEN, ARILD. 1904. Motivet 132 i summarisk förenkling. Förgrundsterrängen blågrön, gummornas klädsel tillsatt med rött, vitt och blått. Teckning i kol och pastell på grått papper. 49,5 × 69. Sign. *Anders Trulson* 1904. MM 41: 199. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
343. »STRANDHAGEN VID ARILD». 1904. Sid. 259. Till v. gulgrå strandsluttning med rader av stolpar för nät, till h. Skäldervikens gula vatten. I förgr. till v. blått och rödviolett klippparti. I bakgr. till v. Kullens violetta silhuett. Gul aftonhimmel, nedtill rosa och blåviolett. Akvarellerad kolteckning. 48 × 61,5. Monogramsign. 1904. SK 04: 90. SK Ängelholm 05: 88. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 23. A 12: 11. MM 41: 196. *Tillhör lasarettsläkare C. Ellwyn, Katrineholm.*
344. MOTIV FRÅN ARILD. 1904. Sid. 259. Gräsbevuxen terräng med uppstickande stenblock. Marken brun, klipporna röda och grå. Ljusblå himmel. Akvarellerad kolteckning. 54 × 75. Monogramsign. 1904. MM 41: 200. *Tillhör fru E. Högstedt, Karlskrona.*
345. MOTIV FRÅN KÄLLBY. 1904. Motiv som 124. Nattstämning. Ljus från h., starka slagskuggor. Kolteckning på vitt papper. 65,5 × 50,5. Monogramsign. 1904. MM 41: 195. *Tillhör dir. och fru W. Sölve, Malmö.*
346. GAMMAL GÅRD. Troligen 1904. Sid. 261. Grågröna och violetta fält; till v. i förgr. tre höga kala träd. I mellanplanet två längor av en kringbyggd gård, rappningen brun, grå och vit, taket mossbrunt. Gråviolett himmel. Akvarell på grått papper. 38,5 × 48,5. Monogramsign. Malmö 11: 121. MM 41: 189. *Tillhör kapten Thore Wirgin, Quarnfors.*

347. »GAMMAL VÄDERKVARN». 1904. Svart väderkvarn. Bortom denna till v. kringbyggd gård. Till h. utsikt över slätten med ljusare och mörkare fält. Mörk himmel, bakom kvarnen ljusare. Kolteckning på gult papper. 48×60 . Osign. Förarbete för Skånes konstförenings konstbilaga 1904. SK Ängelholm 05: 84. Lund, Stockholm 11—12: 148. MM 41: 194. *Tillhör länsarkitekt C. A. Larsson, Linköping.*
348. »NYBROÅNS UTLOPP». 1904. Sid. 263. Motivet 109 i summarisk för-
enkling. Isättningar av blått och rosa i vattnet och grönt på stränderna. Rosa himmel. Teckning i kol och pastell på grått papper. $49,5 \times 69$. Monogramsign. 1904. Lund, Stockholm 11—12: 154. MM 41: 198. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
349. SCHLYTERSKA GÅRDEN, LUND. 1904. Sid. 177. Hörnet mellan Västra Mårtensgatan och Mårtensstorget med gulrappade byggnader. Nattstämning. I hörnet tänd lykta, som kastar skarpt markerade gula, violetta och blå fält på fasad och gata. Två nattvandrare nedanför lyktan. Blå natthimmel. Tempera och raffaellikritor på papp. $48,5 \times 60,5$. Sign. ANDERS TRULSON 1904. MM 41: 193. *Tillhör tullkontrollör O. Elmquist, Malmö.*
350. SCHLYTERSKA GÅRDEN, LUND. 1904. Skiss till föregående. Tempera och raffaellikritor på papp. 44×47 . Osign. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 70. *Tillhör justitierådet J. Hellner, Stockholm.*
351. GRÅTANDE GOSSE. 1905. Efter fotografi. Helfig. fas. Ljusblå ögon och gult hår. Vit skjorta. Gräsbevuxen mark. I bakgr. trädstammar. Pastell på grått papper. 114×61 . Osign. Enligt påskrift a tergo utfört 1905. MM 41: 201. *Tillhörde 1941 fru J. Schedin, Stockholm.*
352. SJÄLVPORTRÄTT. 1906. Huvud, något åt h. Teckning i rödkrita på vitt papper. $32,5 \times 26$. Sign. Anders Trulson 1906. *Tillhör konstnären H. Österlund, Malmö.*
353. »GATUPARTI I TORBOLE». 1906. I förgr. till v. grå kaj, till h. hamnbassäng med båtar, bl. a. i rött och grönt. I mellanplanet grå och bruna byggnader med gröna och bruna fönsterluckor. I bakgr. bergstopp. Gråblå himmel med svagt violetta stråk. Akvarellerad kolteckning på vitt papper. $57,5 \times 80$. Sign. A. TRULSON TORBOLE 1906. SK 06: 121. Malmö, Lund, Stockholm 11—12: 36. A 12: 18. *Tillhör hovjuvelerare O. Holm, Lund.*
354. SKISSBOK. 1907. Sid. 278, 325 och 327. Pärmar av papp, klädda med grått linne, omsluta 40 blad med teckningar i svartkrita och blyerts. På pärmens insida etikett: Fritz Schachinger k. b. Hoflieferant München Eisenmannstrasse. 5000. 6. 01. M. 1. 40. På de 21 första bladen teckningar, huvudsakligen med Brüggemotiv: 1. Nunnor. 2. Pont des Augustins. 3. Landskap med allé. 4—5. Svanar. 6. Från grönsakstorget. 7. Nunnor. 8. Kyrkointeriör. 9. Stadsbild. 10. Beguinerklostret. 11. Vattenspegling. 12. Svanar. 13. Pont de l'Hydromel från

- Quai vert. 14. Pont des Augustins. 15. Stadsbild. 16. Stadsbild med tänd lykta. 17—21. Dampporträtt. 16 × 23,5. MM 41: 211. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
355. PORTRÄTT AV REKTOR LEONARD HOLMSTRÖM. 1908. Förstudie till 192. Halvfig. fas. Ett papper i v. hand, den h. stödd mot ett bord. Teckning i svart- och vitkrita på grått papper. 37,5 × 24,5. Sign. A. Trulsson. MM 41: 205. *Tillhör fru S. Andersson, Malmö.*
356. PORTRÄTT AV REKTOR LEONARD HOLMSTRÖM. 1908. Förstudie till 192. Teckning i svart- och vitkrita på grått papper. 47 × 29. Osign. MM 41: 207. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
357. PORTRÄTT AV REKTOR LEONARD HOLMSTRÖM. 1908. Förstudie till 192. Huvud halvt åt h. Teckning i svart- och vitkrita på grått papper. 47 × 35,5. Osign. MM 41: 204. *Tillhör fil. d:r E. Ingers, Lund.*
358. PORTRÄTT AV REKTOR LEONARD HOLMSTRÖM. 1908. Förstudie till 192. Halvfig. Teckning i svart- och vitkrita på grått papper. 47 × 35,5. Osign. MM 41: 206. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
359. SKISSBOK. 1908. Pärmar av papp, klädda med grått linne, omsluta 28 blad varav fyra med teckningar i svartkrita och blyerts. På papperets insida ett svenskt fabriksmärke. Teckningarna visa: utsikt mot Tosterups slott, stadsbild från Visby, torgliv, figurstudier för torgliv. 17 × 24,7. MM 41: 202. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
360. STADSBILD FRÅN VISBY. 1908. Studie till 203. Kolteckning på vitt papper. 36 × 48. Osign. MM 41: 203. *Tillhör fröken A. Ehrensvärd, Tosterup.*
361. MANLIG AKT. Troligen Paris 1909. Stående helfig. fas, huvudet åt v. Stort svart hår, svart mustasch. Kolteckning på vitt papper. 73 × 41. Sign. A. T. MM 41: 208. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
362. AKTSTUDIE. Troligen Paris 1909. Huvud och överkropp av föregående. Svartkriteckning på vitt papper. 61,5 × 47. Osign. MM 41: 209. *Tillhör fru M. Östberg, Malmö.*
363. AKTSTUDIER. Troligen Paris 1909. Fem studier efter naken pojke med stort mörkt hår. Till v. två studier av pojken bakifrån, stående med huvudet åt h. Den v. av dessa överkorsad. Till h. nedtill modellen bakifrån stående med händerna uppsträckta mot en vägg. Ovanför modellen sittande på marken. Överst till v. gossens ansikte. Teckning i svart- och rödkrita på vitt papper. 78 × 56. Osign. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö.*
364. KVINNLIG AKT. Paris 1909. Halvt sittande helfig. fas. Mittbenat mörkt hår. Kolteckning på vitt papper. 77,5 × 44. Osign. MM 41: 210. *Tillhör Kulturen, Lund.*
365. PORTRÄTT AV KONSTNÄRENS MODER. Omkring 1911. Brösth. fas, huvudet något åt v. Svart blus. Kolteckning på grönt papper. 62 × 47,5. Osign. MM 41: 214. *Tillhör fru G. Wulff, Lund.*

366. PORTRÄTT AV PROFESSORSKAN A. WALLENGREN. 1911. Förstudie till 279. Pastell på grått papper. $49 \times 61,5$. Osign. MM 41: 213. *Tillhör Lunds universitets konstmuseum.*
367. KVINNLIG AKT. 1911. Knäb. sittande åt h. med ryggen halvt mot åskådaren. Med båda händerna fäster hon upp håret. Blyertsteckning på vitt papper. $13,5 \times 11$. Osign. Märkt 1911. MM 41: 212. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
368. SJÄLVPORTRÄTT. Bröstb. halvt åt h. Varm karnation. Svart kostym. Akvarell på vitt papper. Oval. $23,5 \times 16,5$. Märkt Anders Trulson. MM 41: 192. *Tillhör fru S. Appelberg, Höör.*
369. MANLIG AKT. Bröstb. något åt v., huvudet fas. Svart skägg. Blyertsteckning på vitt papper. 17×11 . Sign. A. Trulson. MM 41: 179. *Tillhör fru E. Ljunggren, Lund.*
370. MANLIG AKT. Stående helfig. fas. Kolteckning på vitt papper. $61,5 \times 47,5$. Osign. *Tillhör fru G. Wulff, Lund.*
371. KVINNLIG AKT. Stående helfig. fas. Kolteckning på vitt papper. $77 \times 34,5$. Osign. *Tillhör fru G. Wulff, Lund.*

GRAFIK

372. KVINNOHUVUD I UNGRENÄSSANSSTIL. Akademitiden, Stockholm? Bröstb. fas, huvudet halvt åt v. På huvudet tunn slöja; nedhängande lockar. Klädning med fyrkantig urringning. Etsning på vitt papper. $16,4 \times 23,6$. Sign. med blyerts Anders Trulson. *Tillhör Malmö museum.*
373. KVARNEN. 1904. Utförd efter 347. Litografi på gult papper. Provtryck på olidfärgade papper. $44 \times 58,5$. Sign. å stenen ANDERS TRULSON. MM 41: 215. *Skånes konstförenings konstbilaga 1904.*
374. SJÄLVPORTRÄTT. 1911. Bröstb. fas. Rock och slips antydda. Etsning. $17,2 \times 12$. Osign. MM 41: 216. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
375. KVINNOPORTRÄTT. 1911. Bröstb. fas. Stort vågigt hår, diadem. Bakgr. till h. strecktecknad. Etsning på vitt papper. $19,3 \times 13,8$. Monogramsign. i plåten 1911. MM 41: 218. *Tillhör fru G. Wulff, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
376. KVINNOPORTRÄTT. 1911. Omvänd variant av föregående. Etsning. $19,3 \times 13,8$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
377. DAMPORTRÄTT. 1911. Bröstb. fas av samma modell som föregående. Mörk klädning med vit garnering och rosett på bröstet. Bakgr. till h. strecktecknad. Etsning på vitt papper. $13,5 \times 10,7$. Monogramsign. i plåten 1911. MM 41: 217. *Tillhör dir. O. Östberg, Malmö. Plåten tillhör Malmö museum.*
378. KVINNOPORTRÄTT. 1911. Samma modell som föregående. Bröstb. fas, huvudet något åt v. Rutig klädning. Strecktecknad bakgr. Etsning. $13,5 \times 12$. Monogramsign. i plåten. *Plåten tillhör Malmö museum.*

379. KVINNOHUVUD. 1911. Samma modell som föregående. Bröstb. fas. Huvudet lutat åt h. Bara axlar. Etsning. $10 \times 7,5$. Monogramsign. i plåten 1911. *Plåten tillhör Malmö museum.*
380. DAM MED BAHYTT. 1911. Bröstb. halvt åt v. av samma modell som föregående. Bahytt, knuten under hakan med stor rosett. Etsning. $13,3 \times 11,4$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
381. MODELLSTUDIE. 1911. Midjeb. fas, sittande med armarna i kors. Lintyg; v. axeln bar. Strecktecknad bakgr. Etsning. 14×11 . Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
382. LÄSANDE BEGUINERNUNNA. 1911. Knäb., sittande fas med nedböjt huvud, läsande i stor bok. Mörk blus och kjol, kappa med uppfälld kapuschong, mössa, knuten med vit rosett under hakan. Bakgr. till v. strecktecknad. Etsning på vitt papper. 25×20 . Osign. MM 41: 220. *Tillhör fru O. Schedin, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
383. BEGUINERNUNNA. 1911. Bröstb. fas. Svart kåpa, vit mössa. Bakgr. till v. svart, till h. vit. Etsning på vitt papper. $13,2 \times 10,8$. Monogramsign. i plåten. MM 41: 219. *Tillhör fru G. Wulff, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
384. KVINNLIG AKT. 1911. Stående helfig. halvt åt v. med båda händerna på huvudet. Ljus från h. Strecktecknat golv. I bakgr. draperier. Etsning på gulvitt papper. 20×15 . Monogramsign. i plåten. MM 41: 229. *Tillhör fru G. Wulff, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
385. KVINNLIG AKT. 1911. Stående knäb. åt h. något framåtböjd med händerna stödda mot ett föremål. Strecktecknad bakgr. Etsning. $12,4 \times 10,8$. Monogramsign. i plåten 1911. *Plåten tillhör Malmö museum.*
386. KVINNLIG AKT. 1911. Stående helfig., halvt åt v. framåtböjd, torkande sig med handduk på h. knä. Strecktecknat golv. I bakgr. vit dörrspegel och till h. därom mörk vägg. Etsning på vitt papper. 18×12 . Osign. MM 41: 222. *Tillhör fru O. Schedin, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
387. KVINNLIG AKT. 1911. Sid. 377. Stående helfig. halvt åt v. som torkar h. hand med handduk. Strecktecknat golv. I bakgr. draperier. Etsning. 18×11 . Monogramsign. i plåten 1911. MM 41: 226. *Tillhör fru G. Wulff, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
388. KVINNLIG AKT. 1911. Stående helfig. åt v., v. hand för ansiktet, h. håller lintyget, vilket glidit ner till knäna. Ljus från höger. Bakgr. till h. strecktecknad, till v. randigt draperi. Etsning på gulvitt papper. $16,8 \times 10,9$. Monogramsign. i plåten. MM 41: 228. *Tillhör fru G. Wulff, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
389. KVINNLIG AKT. 1911. Som 367, men omvänd. Etsning på vitt papper. $13,5 \times 11,1$. Monogramsign. i plåten 1911. MM 41: 223. *Tillhör fru O. Schedin, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
390. KVINNLIG AKT. 1911. Helfig., stående åt v., bredbent och med huvudet framåtböjt, med båda händerna hållande ett lintyg, vilket ligger på en

- stol. Strecktecknat golv. Strecktecknad bakgr. Etsning. $27,1 \times 19,5$.
Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
391. KVINNLIG AKT. 1911. Knäb. halvt åt v., sittande med armarna i kors på en stol. Lintyg, h. axel bar. Strecktecknad bakgr. Etsning. $14,8 \times 10,9$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
392. KVINNLIG AKT. 1911. Helfig. fas. Stort vågigt mittbenat hår med band om. Sittande på golvet med benen åt h. H. hand stödd mot golvet, v. mot vaden. Strecktecknat golv, draperier i bakgr. Etsning på vitt papper. $18,8 \times 13,3$. Monogramsign. i plåten 1911. MM 41: 227. *Tillhör fru G. Wulff, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*
393. KVINNLIG AKT. 1911. Helfig. halvt åt v., sittande i länstol, över vilken ett draperi kastats. Bakgr. till v. skuggad, golvet skuggat. Etsning. $13,3 \times 11$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
394. KVINNLIG AKT. 1911. Knäb., sittande halvt åt v. med händerna knäppta kring ena knät, som är något upplyft. Etsning. $15,6 \times 14,1$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
395. KVINNLIG AKT. 1911. Helfig. med vågigt mittbenat hår, sittande fas med huvudet åt h. i rokokostol med armstöd. Ljus från v. I bakgr. draperier. Etsning. $13,5 \times 8,7$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
396. KVINNLIG AKT. 1911. Knäb., sittande halvt åt h. Över h. axel faller lång fläta, i vilken modellen håller med båda händerna. Skuggad bakgr. Etsning. $10 \times 7,5$. Osign. *Plåten tillhör Malmö museum.*
397. KVINNLIG AKT. 1911. Helfig., liggande på draperi med v. hand under huvudet och knäna böjda. I bakgr. draperi. Etsning på vitt papper. $12,6 \times 19,8$. Osign. MM 41: 224—225. *Tillhör fru O. Schedin, Lund. Plåten tillhör Malmö museum.*

KONSTHANTVERK

398. BÅGSPÄNNARE. Smycke av koppar. Drivet arbete. $5,5 \times 5,5$. MM 41: 230. *Tillhör fru O. Schedin, Lund.*
399. BÅGSPÄNNARE. Smycke som föregående, av silver. Sedermera apterat som lock å dosa. MM 41: 231. *Tillhör grosshandlare Bell Stenberg, Malmö.*

TILLKOMNA

400. DAM I BÅT. 1891. I förgr. grönt vatten med två vita svanar. I en brun båt vitklädd dam med röd parasoll. I mellanplanet strand med brunt staket. Därbakom parkgrönska, genom vilken blå himmel skymtar. D. $43 \times 64,5$. Sign. A. Trulson 1891. *Tillhör lantbrukare H. Andersson, Munka Tågarp.*
401. MOTIV FRÅN KÄLLBY. 1904. Variant av 99. D. 35×50 . Monogramsign. 1904. *Tillhör generalfältläkare F. Bauer, Stockholm.*

P E R S O N R E G I S T E R*

- Aagaard, J. J. 51
 Agardh, J. C. 468
 Agri, J. 414
 Aguéli, I. 12, 100, 101, 285, 287, 343, 413, 419
 Ahlenius, H. 425, 430
 Ahlgrensson, B. 14, 100, 104
 Almqvist, E. 14, 286, 425
 Anderberg, Ad. 408, 416, 420
 Anderberg, Th. 158, 416, 422, 425
 Andersson, I. 414
 Andersson, Nathalia 415
 Andersson, Nils 164
 Appelberg, S. 423
 Arosenius, I. 13, 401, 402, 413, 414
 Arvidsson, A. 43
 Asp, H. 290, 426
 Aspelin, C. 153
 Asplund, K. 414
 Atterbom, J. 182, 424

 Bache, O. 60
 Baertsoen, A. 320, 427
 Bagge, E. 12, 76, 91
 Ballin, M. 70
 Bastien-Lepage, J. 81, 84
 Bauer, J. 12, 401, 402
 Beardsley, A. 48
 Becker, F. se Thieme, U.
 Been, A. 417
 Bellman, C. M. 75, 79
 Bengtsson, B. 33
 Bengtsson, S. 128, 130, 164, 172, 176, 178, 208—211, 275, 334, 336, 395, 446
 Berger, H. 315

 Berggren, C. 164
 Berggren, E. 424
 Bergh, A. 275
 Bergh, R. 11, 12, 91—93, 96, 100, 104, 105, 109, 157, 198, 253, 338, 399, 413, 414, 418, 419, 422
 Bergh, S. 408—410
 Bergström, A. 80, 103, 291, 399
 Bergström, E. 153, 162
 Beringer, J. A. 422
 Berling, T. se Marker, T.
 Besnard, A. 95
 Bianchini, A. 14, 100
 Birger, G. se Schedin, G.
 Bjurström, T. 345
 Bloch, C. 55
 Blom, G. V. 60
 Blomberg, E. 413
 Blomberg, H. 344
 Blomstrand, C. W. 33, 35
 Boëthius, B. 413
 Boklund, J. C. 43
 Borelius, A. 418
 Borgh, K. A. 76, 80
 Borgh, M. L. se Lagerström, M. L.
 Borrie, H. 315, 316, 427
 Bosch, H. 63
 Boström, J. 43
 Braghe, målarmästare 32
 Bramsen, A. 417
 Brandstrup, f. Hirschsprung, fru 117, 142, 144
 Brising, H. 414, 425—427, 430
 Brodén, N. 164, 171, 194, 196, 197, 422—424, 442

* Registret omfattar personnamn i text, noter och bildunderskrifter samt i den beskrivande katalogens taveltitlar.

- Brunius, A. 11, 12, 151, 152, 161, 284,
 292, 408, 413, 414, 421, 425
 Bruzelius, N. 415
 Burmeister, G. 315, 346
 Burne-Jones, E. 48
 Burrau, A. C. 119—121, 437
 Böcklin, A. 93, 94, 105, 107, 252, 253,
 288, 289, 300, 311—313
 Bökk, F. 164, 184
 Bökk, T. se Olsson, T.
- Callmer, B. 414
 Carlberg, H. 181, 281
 Carlsson-Percy, A. 345
 Carlsson, S. 359, 361, 363, 366, 372,
 464
 Carlsund, O. G. 418, 430
 Carrière, E. 95, 100, 287, 288, 316, 345
 Cazin, J. C. 95
 Cederström, G. 82
 Cerroni 380, 383, 386, 388, 394, 395
 Cézanne, P. 100, 285—287, 291, 293,
 317, 318, 333, 345, 346, 348, 405,
 407—409
 Chardin, J. B. 318
 Chéret, J. 284
 Christenson, A. g. Strandmarck, 171, 423,
 442
 Christiansen, P. 135, 136, 381—383, 385,
 388, 466
 Clement, G. 70, 71, 101, 116, 117, 135,
 141, 142, 144, 146, 197, 198
 Corinth, L. 160
 Corot, C. 130, 350
 Crane, W. 48
- Dahlbom, W. 45, 155
 Dalsgaard, C. 35, 44, 55
 Danneskjold-Samsøe, S. 138, 380, 420,
 421, 426, 429
 Degas, E. 65, 284, 403
 Dill, L. 102, 103, 320
 Douglas, E. 438
 Duccio 117
 Dufwa, T. 76, 77, 83, 104, 418
 Durand-Ruel, P. 316
 Dürer, A. 48, 62, 90
- Ebbe, A. 33
 Eckersberg, C. W. 35, 44, 117, 139, 141,
 142, 379, 416
 Edelfelt, A. 101, 419
 Ehrensvärd, Albert 27, 39, 40, 110, 113
 Ehrensvärd, Albert, son t. föreg. 40, 415,
 416
 Ehrensvärd, Augusta 36, 40
 Ehrensvärd, Augustine 26, 40, 110, 111,
 120, 142, 415, 416, 419, 420
 Ehrensvärd, C. A. 40
 Ehrensvärd, G. C. A. 82, 436
 Ehrensvärd, I. se Vogt, I.
 Ehrensvärd, J. J. 438
 Ekberg, A. 34, 163, 168, 188, 193, 197,
 441
 Ekblad, Er. 144, 163, 168, 169, 171,
 188, 189, 201, 415, 417, 420, 422,
 440
 Ekelund, S. se Paulsson, S.
 Ekelund, V. 153, 272
 Eklundh, R. 360, 465
 Eldh, C. 14
 Engelstoft, P. 413
 Engström, A. 12, 107, 401, 402, 419
 Engström, L. 345, 428
 Engvall, G. 288, 425, 427
 Erdman, A. 100
 Erichsen, Th. 116, 117, 120, 135, 198
 Erlandsson, H. 34, 415
 Eugen, prins 12, 93—95, 104, 105, 253,
 272, 419
 Evald-Ljunggren, G. 424
 Evermark, N. 415
 Exner, J. 35, 44, 55, 60
 Exter, J. 105
 Faaborg, Th. 415
 Feuerbach, A. 93, 105, 311
 Find, L. 70, 71, 101, 116, 117, 120, 135,
 141, 197, 198, 200, 202, 204, 208, 210,
 214, 418
- Fischer, E. 421
 Fischer, P. 104
 Fjaestad, G. 12, 14, 283, 401—403, 425
 Fjaestad, M. 14
 Fjelner, A. 335, 428
 Flensburg, N. 164, 275
 Forsberg, N. 153

- Forsell, C. D. 43
 Frantz, H. 427
 Frennby, M. 414
 Frydensberg, C. 117, 118
 Fränckel 441
 Fürstenberg, G. 191
 Fürstenberg, P. 106
 Fähréus, K. 11, 413, 425
- Gabelenz, A. Jönsson- 471
 Gallén Kallela, A. 106
 Galschiøt, M. 416
 Gauffin, A. 164, 419, 422, 427, 430
 Gauguin, P. 62, 70, 96, 106, 285—287, 298, 302, 316, 345, 346, 402
 Genberg, A. 399
 Gensel, W. 427
 Gerle, A. 12, 14, 100
 Giersing, H. 315, 317, 391
 Gillberg, H. 164, 169, 186, 318, 350, 381, 384, 396, 426, 427, 429, 430
 Giotto, 117
 Gleerup, J. 164, 178, 179, 446
 Goethe, J. W. 289
 Gogh, V. van, 62, 96, 220, 256, 285—287, 291, 346, 402, 404
 Goldschmidt, E. 315
 Graf, P. 322, 430
 Granberg, H. 425
 Grünewald, I. 345, 402
 Grønvold, H. 52
 Gude, H. 44, 93
 Gummesson, P. 45, 51, 52, 153, 154, 157—159, 247, 248, 275—277, 290, 292, 302, 399, 422
 Güllich, V. 39, 50, 51
 Göthe, G. 418
- Hahr, A. 282, 358, 361, 367, 368, 428, 463
 Hallberg, H. E. 113, 119, 120, 420, 437
 Hallström, G. 12, 76, 79, 80, 91, 104, 286, 315, 362, 402, 418, 427, 429
 Hallström, P. 106
 Hammershøi, S. 116
 Hammershøi, V. 55, 60, 64—66, 84, 114, 116, 118, 120, 192, 193, 197, 203, 233, 234, 417
 Hannover, E. 117, 416, 417.
- Hansen, C. 117
 Hansson, O. 155, 421
 Hansson, T. 23
 Harnisch, P. W. 296, 298, 426.
 Hartman, A. G. 427
 Haslund, O. 417
 Hasselberg, G. 421
 Hayek, H. van 291
 Hedberg, B. 14, 414, 421
 Hedberg, E. 15
 Hedberg, T. 15, 92, 151, 152, 293, 318, 414, 419, 421, 426, 427
 Hedemann-Gade, H. 196, 421—424, 426, 428
 Heller, F. 358, 428
 Hellström, G. 164, 166, 167, 212—215, 232, 289, 358, 422, 424, 426
 Hendriksen, F. 420
 Hennigs, G. von 12, 14, 100, 101, 283, 402, 403, 413, 425
 Henning, G. 13, 401
 Henningsen, E. 236
 Henningsen, F. 55, 60
 Hentze, A. 115, 420, 471
 Hentze, G. 47—51, 57, 63, 65, 66, 70, 71, 77, 79, 107, 111, 114—116, 125, 135, 148, 167, 416, 417, 420, 471
 Herrlin, A. 175, 176
 Herterich, L. 312
 Hesselbom, O. 402
 Hieronymus, signatur 292, 312
 Hildebrand, B. 413
 Hill, C. F. 45, 172, 283, 416
 Hirschsprung, H. 46
 Hjortzberg, O. 12, 76, 77, 80, 83, 107, 380, 401, 402, 418
 Hochreuter, fröken 382
 Hoffmann, L. von 105, 108
 Hofstede de Groot, C. 427
 Holbein, H. 62, 90
 Holm, P. D. 82, 91
 Holmgren, F. 164
 Holmström, L. 334—337, 357, 456, 474
 Holmström, T. V. 246, 282, 290, 291, 314—317, 346, 404, 408, 425, 427, 428
 Holsøe, C. 64, 65, 190
 Hoppe, B. 153, 162
 Hoppe, R. 11, 413, 414, 419, 430

- Houdon, J. 58
Hullgren, O. 76, 77, 79, 83, 84, 342—
344, 346, 373, 381, 399, 418, 425, 428,
429
Hult, N. 21, 22
Hult, O. 22
Humbla, Ph. 416
Huot, M. 101, 102, 122, 124, 430
Höckert, J. F. 88, 418
Hölzel, A. 13, 102—104, 156, 195, 263,
290, 291, 312—314, 325, 326, 341,
404, 406, 408, 419, 427
Hörberg, P. 88
Høyen, N. L. 35, 44, 55, 230
Ilsted, P. 60, 64, 65
Ingers, E. 164, 428
Isakson, K. 12, 139, 287, 288, 290, 315,
316, 345, 357, 359, 361, 362, 373, 380,
391, 401, 409, 413, 426, 463
Jacobs, L. se Thorsen, L.
Jacobson, G. 425
Jakobsson, A. 164
Jansson, E. 76, 95, 96, 401, 419
Jensen, A. P. 136, 391
Jessen, T. 116—118, 135
Johansen, V. 55, 64, 190
Johansson, G. 11, 413, 425
Johansson, J. 408—410, 428, 430
Johnsson, Anders 21
Johnsson, August 33, 38, 42, 46, 48, 49,
52, 61, 65, 69, 73—76, 78—84, 107,
108, 111, 112, 114, 128—133, 141,
155—158, 162, 167, 209, 272, 312,
415—417, 419
Johnsson, Nils, författare 414
Johnsson, Nils, åbo 21, 22
Jolin, E. 345, 426
Josephson, E. 89, 90, 191, 197, 268, 306,
307, 350, 418
Jönsson, E., fru 200, 423, 424
Jönsson, Erik, 410
Jönsson, T. 34, 415
Jönzén, H. 345
Jørgensen, J. 70, 416, 418
Kallenberg, A. 155
Kallstenius, G. 399, 430
Karl XII, 442
Karlin, G. 159, 174, 275, 395, 408, 422,
423, 425
Kemner, H. 277, 290, 426
Kiærskou, F. C. 44, 416
Kittendorff, J. A. 56
Kjellin, H. 44, 416, 419—422
Kjerner, E. 12, 76, 91, 418
Klein, W. 422
Klercker, J. af 175, 176, 295, 296
Klinger, M. 93, 94, 105—107, 157, 271,
289, 311, 419
Knutsson, J. 43, 229
Koch, S. 418
Koeppen, A. 200, 419, 422, 424
Krebs, F. 31, 33—36, 38, 40, 43, 47, 48,
53, 54, 56, 57, 63, 67, 73, 74, 76, 84
128, 139, 152, 153, 162—164, 189,
274, 275, 415
Kreuger, N. 95, 96, 131, 198, 256—258,
286, 401, 419
Krog, A. 39, 110
Krogh, C. 236, 314, 315
Kronberg, J. 82, 83
Krumlinde, O. 45, 155, 254
Kruse, J. 91, 413, 418
Krøyer, P. S. 55, 62, 70, 135, 275
Kulle, Axel 82, 153
Kulle, Axel Th. 171, 195—199, 208,
209, 286, 290, 307, 442, 471
Kulle, J. 44
Kyhn, V. 45, 46
Kylberg, C. 290, 426
Küsel, E. 14
Kärfve, F. 104, 151, 153, 157, 159, 414,
422
Købke, Chr. 117, 141
Køie, E. 49, 52, 58, 79, 417
Körner, M. 43
Lagerberg, N. 416
Lagerström, M. L. f. Borgh 80, 418
Lagerström, V. 76—81, 83, 91, 107, 111,
181, 416, 418, 424
Landén, F. 415
Landén, H. 415
Landquist, J. 315
Lang, J. R. T. 35, 275
Langbehn, J. 90.

- Lange, J. 50, 62
 Langhammer, A. 102, 103, 262, 263, 325
 Larsen, J. 226, 230
 Larsen, M. 415, 419, 420
 Larssen-Björner, A. 210, 214
 Larsson, A. 45, 49, 69, 153, 155, 159, 275, 417, 420
 Larsson, C. 106, 107, 374—376, 401, 402, 419
 Larsson, G. 344
 Larsson, Hans 163, 164, 175, 176, 363—365, 372, 422, 429
 Larsson, Hilda g. Lilliesköld 210, 446
 Larsson, K. 106
 Larsson, O. 45, 49, 76, 88, 153, 155, 418, 422
 Lenbach, F. 90, 117, 118, 130, 165, 166, 171, 188, 192, 195, 200, 209, 250, 312—314, 427
 Leonardo da Vinci 83, 84
 Lewenhaupt, A. 425
 Lewenhaupt, C. E. 442
 Levertin, O. 106, 289, 320—322, 324, 328, 332, 426—428
 Lidforss, B. 163
 Lieberman, M. 160, 243, 292, 303, 422
 Liljefors, B. 107
 Lilliesköld, H. se Larsson, Hilda
 Lindahl, E. se Steen, E.
 Lindberg, E. 76
 Lindberg, G. 76
 Lindgren-Fridell, M. 418
 Lindh, B. 14, 104
 Lindholm, B. 181
 Lindqvist, A. H. 164, 172
 Lindström, F. 14, 100, 101
 Lindström, H. 29
 Ljunggren, A. 228
 Ljunggren, Gertrud se Evald-Ljunggren, G.
 Ljunggren, Gustaf 414
 Loos, V. 416
 Looström, L. 92, 103
 Lovén, B. 418
 Lovén, L. 88, 118, 436
 Ludvig, danske, 27, 59, 60, 62, 68, 267, 435, 470
 Lundberg, R. 430
 Lundbye, J. Th. 44
 Lundegård, J. 45, 153, 154, 157—159, 160—162, 181, 247, 248, 252—254, 263, 271, 274—277, 290, 292, 399, 409, 421, 422
 Lundh, O. 424
 Lundquist, E. 428
 Lundquist, Th. 358, 361, 368, 372, 373, 464
 Lützhøft, N. 418
 Löfquist, H. 58, 66, 435
 Maclean, R. 468
 Madsen, C. 316
 Magnum Bonum se Sandberg H.
 Malmberg, E. 414, 416, 418, 419, 422, 430
 Malmberg, P. 78, 79
 Malmström, C. A. 82
 Malmström, H. 34, 277
 Manet, E. 316, 317, 318, 333, 345, 346, 408
 Marées, H. von 93, 105, 293
 Maria, fiskargumma 181, 266, 268
 Marker, E. 23, 24, 26, 36, 39, 43, 51, 59, 110, 113
 Marker, T. f. Berling 39, 416
 Martin, E. 88
 Matisse, H. 11, 291, 292, 294, 316, 345—348, 404, 407, 408, 410
 Meier-Graefe, J. 284
 Meissonier, E. 35
 Meldahl, F. 55
 Menzel, A. von 161
 Michaëlis, S. 417
 Milles, C. 401
 Millet, J. F. 35
 Mommsen, Th. 289
 Monet, C. 243, 284
 Montan, A. 153
 Moreau, G. 287, 288, 316
 Morris, W. 48
 Mourey, G. 427
 Munch, E. 68, 96—98, 100, 101, 103, 109, 157, 246, 260, 261, 263, 264, 325, 403, 406, 419
 Munck af Rosenschöld, E. Z. 441
 Muther, R. 102, 105, 284, 287, 418, 419, 422, 425, 427

- Månsson, F. 128
Mårtensson, J. 128, 153, 164
Möller, A. 200
- Neijendam, V. 378
Nerman, E. 344, 345
Neuman, B. 430
Nielsen, E. 65, 117, 198, 343, 380
Nietzsche, F. 153, 165, 288
Nilson, A. B. 180
Nilsson, August 114, 120, 415, 420, 438
Nilsson, Axel 128
Nilsson, E. 424, 428, 429
Nilsson, Johanna f. Wahlquist 120, 437, 469
Nilsson, John 22
Nilsson, Louis 85, 164, 228, 329, 348, 365, 395, 420, 422—424, 426, 429, 430
Nilsson, M. Se Persdotter, M.
Nilsson, Nils, Tosterup 415
Nilsson, Nils, Ystad 120, 437
Nilsson, O. 153
Nilsson, Per, Köpenhamn 39, 58, 66, 434
Nilsson, Per, St. Köpinge 20—22, 56—58, 267, 434
Nilsson, S. 422
Nordensvan, G. 93, 105, 155, 284, 413, 414, 418, 419, 421, 422, 425
Nordström, K. 95, 96, 98, 100—102, 105, 109, 131, 224, 230, 232, 233, 256—258, 264, 266, 285, 401, 406, 419, 430
Nordström, L. 107
Norlind, E. 40, 100, 104, 110, 129, 132, 133, 151, 153, 155—157, 171, 174, 179, 182, 186, 195—197, 224, 262—264, 272, 274, 276, 284, 287, 289, 290, 313, 315, 325, 334, 402, 406, 415, 416, 419—423, 425, 427, 441
Norrman, H. 283
Nyblom, L. 76, 80
Näsström, G. 426
- Ohlin, A. G. 164, 192, 440, 441
Ohlsson, K. E. 277
Olsdotter, H. 20—22, 56—58, 267, 434
Olsson, A. 428
- Olsson, E. 410
Olsson, T. g. Böök 184, 217, 218, 220, 304, 305, 334, 335, 337, 366, 367, 372, 452, 454, 456
Oscar II 288, 425
Osslund, H. 12, 285, 402, 425
Ostini, F. von 419, 427
Overgaard, C. N. 56
- Pally, G. 128
Palm, målarmästare 31, 32
Palm, P. Larsson, 80
Palmgren, N. 425, 428
Pauli, G. 422
Paulsen, J. 63—66, 68, 69, 73, 84, 95, 97, 114, 118, 128, 159, 190, 240, 241, 417
Paulsson, B. se Persdotter B.
Paulsson, J. 183, 184, 216, 217, 219, 304, 322, 334, 451
Paulsson, M. 423
Paulsson, S. g. Ekelund 118, 120, 121, 437
Pellerin, A. 287, 346
Persdotter, B. g. Paulsson 23, 61, 66—69, 72, 140, 435, 470
Persdotter, I. g. Trulsson, konstnärens moder 19, 21—27, 29, 30, 38, 39, 66, 68, 71, 110, 111, 113, 115, 120, 122—124, 134, 141—144, 168, 169, 172—174, 187, 188, 202, 216, 246, 267, 330, 360, 362, 366, 369, 370, 371, 394, 395, 435, 437, 440, 441, 443, 466, 472, 474
Persdotter, M. 23, 39, 43, 114.
Persdotter, P. 23
Persdotter, S. 23, 24
Persson, H. g. Rolwe 141, 421, 440
Persson, K. 61, 470
Persson, P. A. 45, 153, 154, 157, 158, 399, 421
Petersen, A. M. 44
Petersen, C. O. 290, 291, 295, 309, 313, 402
Petersen, C. V. 420, 423
Petersen, E. 282, 310, 426
Petersson, E. 275
Philipsen, Th. 45

- Pilo, C. G. 88
 Puvis de Chavannes, P. 65, 95, 102, 287, 288, 316
 Rafael, murare 395
 Rahden, S. 132
 Rahmn, O. 164
 Ramel, H. 170
 Ramel, L. f. Thyselius 170, 188, 190, 442
 Ranke, L. von 289
 Rasmusdotter, S. 23
 Rasmusson, T. 20, 23, 24
 Rembrandt, 35, 63, 74, 84—92, 95, 98, 101, 104, 105, 108, 109, 111, 112, 118, 120, 124, 130, 138—140, 169, 184, 189, 194, 200—202, 204—207, 209, 210, 216, 250, 268, 274, 282, 307, 310, 311, 314, 316, 319, 324, 325, 328, 330—332, 336, 357, 372, 400, 405—407, 418, 435, 436, 454, 455, 468
 Renholm, G. 89, 306, 307
 Reventlow, F. 164
 Ribbing, S. 358, 359, 361, 366—368, 463
 Rilke, R. M. 419
 Ring, L. A. 45, 60
 Rode, A. 417
 Rodenbach, G. 100, 319, 320, 322, 336, 427
 Rodin, A. 284, 403
 Roessler, A. 103, 262, 326, 419, 425
 Rohde, J. 62, 117, 126, 146, 228, 230, 231, 391, 409, 410, 417
 Rolwe, H. se Persson H.
 Romdahl, A. L. 11, 161, 285, 321, 352, 376, 400, 413, 422, 425, 427, 428, 430
 Romeo, Don 394
 Roosval, J. 16, 91, 401, 413, 414, 418, 430
 Rops, F. 284
 Rosen, G. von 82, 83, 92, 111, 112, 418, 420
 Rosenius, P. 179, 247, 415, 416, 423
 Rossetti, D. G. 148
 Rostrup, H. 140
 Roth, A. 428
 Rousseau, H. 316
 Ruhe, A. 163, 172, 175, 177, 202—205, 210, 216, 307, 364, 423, 424, 443
 Ryd, C. 345
 Rydbeck, O. 128, 164
 Rydbeck, Th. 224, 276, 290, 315, 424, 426
 Rydberg, G. 44, 45, 131, 153—155, 158, 159, 162, 172, 238, 240, 242, 251—255, 276, 416, 421
 Sager-Nelson, O. 12, 100—102, 105, 122, 124, 285, 287, 321, 322, 324, 352—354, 400, 413, 419, 430
 Sahlén, A. 413, 423, 430
 Sahlström, B. 168, 171, 192, 440
 Salmson, H. 154, 276
 Samberger, L. 312
 Sandberg, H. 164, 176, 178, 210—215, 446
 Sandberg, J. G. 43
 Sandblad, J. 419, 425
 Sandblad N. G. 413, 415, 416, 421, 422, 425, 426, 428
 Sandels, G. 287, 315, 317, 345, 346, 425
 Schaar, Y. 164, 422
 Schedin, A. 164, 169, 184, 374, 395, 429, 430
 Schedin, G. g. Birger 360
 Schedin, O. 108, 156, 186, 358, 360, 423, 428
 Schiller, Fr. von 289
 Schiller, H. 418, 419, 425
 Schlichtkrull, J. 142
 Schmidten, Y. von 153, 155, 164, 174, 175, 178, 208, 247, 414, 421, 423, 446
 Schmiterlów, A. von 315
 Schonberg, T. 280, 281, 316, 343—346, 350, 359, 361, 362, 425, 428, 458
 Schramm-Zittau, R. 312, 313, 419, 427
 Schultz, A. 415
 Schultz, H. 56, 434
 Schultz, J. 29, 56, 88, 434
 Schultzberg, A. 104, 154, 374, 399, 430
 Sergel, J. T. 82
 Serner, G. 416, 425
 Serusier, P. 70
 Shakespeare, W. 396

- Simon, L. 342, 348, 350, 354, 358, 373, 407
 Simonson, B. 291, 315, 317, 345, 346, 426
 Sinding, K. 382, 384, 388, 429
 Siwertz, S. 315
 Sjöberg, A. 12
 Sjögren, E. 94
 Sjöstedt, E. 120, 437
 Sjöström, C. 164
 Sjöström, H. 164
 Sjövall, H. 360, 362, 367, 429, 465
 Sjövall, S. g. Söderbergh 171, 195, 196, 198, 201, 208, 218, 423, 424, 442
 Skovgaard, J. 64, 69, 106, 190
 Skånberg, C. 254, 350, 416
 Slevogt, M. 160
 Slott-Møller, A. 69
 Slott-Møller, H. 69
 Smidth, H. 45
 Smith, W. 15, 322, 374, 399
 Sofie Amalie, drottning 138, 140, 191
 Steen, C. M. 110, 111, 134, 141, 419, 420
 Steen, E. g. Lindahl 141—144, 231, 439, 471
 Stein, bröderna 346
 Steinlen, Th. 284
 Stenberg, A. 423
 Stenberg, E. 399
 Stiernstedt, M. 315
 Stoffels, H. 435
 Strandman, fru 80, 81
 Strandman, O. 76, 80, 81
 Strandmarck, A. se Christenson, A.
 Stridde, C. G. 31, 32, 415
 Strindberg, A. 75, 289, 335
 Stuck, F. 93, 94, 102, 105—107, 288, 289, 298, 312—314
 Stuhlman, A. 415
 Stäck, J. M. 44, 416
 Suell, F. 468
 Sundström, H. 14, 103, 104, 402
 Svedfelt, T. 419
 Swedlund, P. 15, 319, 321, 322, 328, 343, 344, 350, 368, 373, 374, 399, 427
 Svensson, G. 425, 430
 Syberg, F. 72, 135, 139, 146, 161, 224, 241—244, 264, 265, 381, 391, 418, 422, 424
 Sydow, C. von 164
 Sylwan, O. 183, 424
 Söderbergh, H. 164
 Söderbergh, S. se Sjövall, S.
 Sørensen, C. F. 416
 Sørensen, H. 381, 382
 Tallberg, A. 78, 82, 83, 376, 419, 421
 Tetens, V. 116—118, 135, 208
 Thegerström, R. 198
 Thieme, U. — Becker, F. 413, 414, 418, 419, 425—428
 Thiis, J. 98, 419
 Thoma, H. 93, 94, 105
 Thorsen, L. g. Jakobs 359, 361, 372, 464
 Thorvaldsen, B. 379
 Thulin, J. P. 38, 415, 416
 Thyselius, L. se Ramel, L.
 Tintoretto 120
 Tizian 118
 Tolstoy, L. 165
 Toppelius, W. 359, 367, 372, 464
 Toulouse-Lautrec, H. de 284, 403
 Tropé, E. 415
 Trotzig, E. 315
 Trulson, I. se Persdotter, I.
 Trulson, L. 24, 414, 415
 Trulson, O. 18, 24, 126, 414, 415, 417, 420, 421, 423
 Trulson, Per, konstnärens fader 19, 23—27, 29, 30, 38, 39, 49, 58, 59, 86, 110, 111, 113, 115, 141, 144, 172, 173, 184, 185, 202, 216, 304, 436, 452, 471, 472
 Trulson, R. 23
 Trulson, W. 27, 28, 57, 58, 110, 394
 Trübner, W. 160, 243, 244, 263, 292
 Trägårdh, C. 45, 154, 155, 409, 421
 Turner, W. 320
 Tuxen, L. 62, 135
 Törneman, A. 13, 104, 284, 291, 400—404
 Törnros, N. 14
 Uggla, T. 164
 Uhde, F. von 161
 Ullman, S. 426
 Uttenreitter, P. 242, 418, 422, 424

- Wagner, P. 36, 433
 Wahlberg, A. 426
 Wahlquist, J. se Nilsson, Johanna
 Walberg, S. 153, 164, 250, 272, 424, 428
 Valby, G. 416
 Waldur, A. 169
 Wallander, J. W. 165
 Wallengren, A. 360, 465, 475
 Wallin, D. 12, 92, 418
 Vallotton, F. 284
 Wandel, S. 117, 118, 136, 420
 Warholm, G. 275
 Vaupell, pastor 116
 Wedel, F. 32
 Vedel, H. 116—118, 135, 136, 170, 171, 198, 208, 210, 212, 423
 Weibull, L. 175
 Weie, E. 391
 Velazquez, 184, 218, 380
 Verkade, J. 70, 418
 Vermehren, F. 33, 35, 44, 54—60, 62, 65, 66, 68, 72, 73, 118, 139, 267, 415
 Wessner, G. 424
 Vetterlund, Fr. 46, 49, 50, 62, 128, 163, 164, 417, 471
 Whistler J. Mc Neill, 65, 91, 95, 101, 102
 Wieslander, A. 153, 290, 291, 341, 413, 422—424, 426, 428
 Wilamowitz-Moellendorff, U, von 289
 Wilhelmson, C. 12—14, 285, 291, 341, 362, 402—404, 407, 425
 Willumsen J. F. 139
 Virgin, E. 170, 422, 424, 425
 Vleugel, E. 421
 Vogt, I. g. Ehrensvärd 40
 Wolf, G. J. 309, 426
 Vollard, A. 286, 287
 Wollin, N. G. 419
 Voltaire, F. 58
 Wrangel, E. 51, 62, 65, 128, 129, 151, 164, 167, 168, 176, 178, 182, 202, 220, 282, 295, 305—308 311, 347, 348, 351, 360, 366, 376, 387, 389, 395, 396, 413, 416, 417, 421, 422, 424—426, 428—430, 454, 464
 Wulff, F. 164
 Wählin, H. 416
 Wählin, K. 90, 418
 Zahle, E. 388, 413, 415, 417, 420, 421, 430
 Zahrtmann, K. 13, 62, 72, 113, 116, 117, 134—141, 144—148, 160, 161, 170, 171, 188, 191, 192, 200, 207, 208, 216, 218, 224, 225, 230, 231, 240, 254, 266, 274, 294, 315, 370, 378—388, 390, 391, 394, 396, 406—410, 413, 420—423, 429, 430
 Zoll, K. 43, 416
 Zorn, A. 91, 376, 377
 Zügel, H. 291, 313
 Åberg, inspektör 28
 Ågren, O. 344
 Åkerman, V. 430
 Åkesson, J. 343, 346, 350, 428
 Åström, L. E. 418, 422
 Östberg, O. 425
 Östergren, P. A. 168, 192, 196, 441.
 Österlind, A. 90
 Österling, A. 153, 163, 166, 183, 212, 249, 297, 315, 322, 357, 422, 424, 426—428, 430
 Österlund, H. 33, 36, 38, 76, 80—83, 128—130, 145, 148, 153, 157—159, 169, 178, 181, 206, 231, 240, 243, 275, 292, 298, 315, 348, 359, 399, 415, 417, 418, 420, 422, 423, 425—427
 Österman, B. 80, 91, 198, 342, 344, 346, 373, 399
 Österman, E. 80, 91, 198, 289, 399

B I L D R E G I S T E R

KONSTVERK AV ANDERS TRULSON

Självporträtt med Rembrandtkopia. Omkring 1907. (189)	10	Porträtt av August Christian Burrau. 1898. (43)	119
Ur ritboken 1887. (311)	30	Porträtt av Sigrid Paulsson. 1897. (38)	121
Utsikt mot Tosterups slott. 1891. (3)	37	Porträtt av konstnärens moder. Om- kring 1898. (46)	123
Från Munkamölla. Omkring 1891. (5)	37	Stadsbild från Ystad. 1898. (51) ..	125
Självporträtt. 1892. (6)	53	Gård i Nedraby. 1899. (57)	127
Porträtt av konstnärens morfar. 1893. (7)	57	Lugnet i snö. 1899. (54)	127
Porträtt av konstnärens mormor. 1893. (8)	57	Pilen vid gamla båthuset vid Vomb- sjön. 1899. (62)	131
Porträtt av Danske Ludvig. 1894. (9)	59	Bygatan, Skartofta. Höst. 1899. (61) ..	133
Ullen kardas. Rödskriteteckning 1894. (318)	61	Porträtt av konstnärens moder. Om- kring 1900. (68)	143
Självporträtt omkring 1893—1894. (11)	67	Porträtt av Ester Steen. 1900. (66) ..	143
Dito (12)	67	Aftonsol, skånskt motiv. 1900. (69) ..	145
Dito (14)	67	Landskap med sol och snö. Omkring 1900. (71)	147
Porträtt av Boel Paulsson. 1894. (20)	69	Gamla hus i solsken, Källby. 1904. (123)	150
Konstnärens moder vid spinnrocken. Omkring 1894. (21)	71	Porträtt av Er. Ekblad. 1900. (72) ..	169
Utsikt över Stockholms inlopp. 1894. (22)	77	Porträtt av konstnärens fader. Röd- skriteteckning omkring 1903. (336) ..	173
Kökspigan. Kopia efter Rembrandt. Omkring 1895. (26)	85	Porträtt av konstnärens moder. Röd- skriteteckning omkring 1903. (337) ..	173
Huvud i Rembrandtstil. 1895. (28)	87	Porträtt av Yngve von Schmidten. 1904. (115)	175
Självporträtt. 1895. (27)	89	Schlyterska gården. Tempera och krita 1904. (349)	177
Blyertsteckning ur Köpenhamnskiss- boken. (315)	99	Porträtt av Jacob Gleerup. 1904. (113)	179
Landskap från Tosterup, skymning. 1895. (29)	99	Vid faderns bår. 1906. (164)	185
Porträtt av Astrid Hentze. Kolteck- ning 1898. (327)	115	Självporträtt med slokhatt. 1901. (73)	189
Porträtt av Gudmund Hentze. Kol- teckning 1900. (329)	115	En knipplerska. 1901. (79)	191
Porträtt av Hans Emil Hallberg. 1898. (41)	119	Porträtt av Alma Ekberg. 1901. (78) ..	193

Violoncellspelaren. 1902. (84)	195	Strandhagen vid Arild. Akvarellerad	
Porträtt av Ernst Norlind. 1902.		kolteckning 1904. (343)	259
(82)	197	Motiv från Arild. Akvarellerad kol-	
Porträtt av Axel Th. Kulle. 1902.		teckning 1904. (344)	259
(83)	199	Gammal gård. Akvarell, troligen	
Porträtt av Sigrid Sjövall. 1902.		1904. (346)	261
(86)	201	Nybroåns utlopp. Kol och pastell	
Självporträtt (skiss i lampljus) 1902.		1904. (348)	263
(81)	203	När fruktträden blommar, Värpinge.	
Porträtt av Algot Ruhe. 1903—		1905. (147)	265
1905. (95)	205	Grävande gumma, Arild 1905. (150)	267
Bathseba. Efter Rembrandt. (302)..	207	Älderdöm, Arild. 1905. (152)	269
Akt. 1904. (119)	209	Seglen torkas, Arild. 1905. (154)..	271
Porträtt av Sven Bengtsson. 1904.		Björken. Utsikt över Skälderviken.	
(116)	211	1905. (156)	273
I tankar. 1904. (118)	213	Vattenspeglings, Brügge. Blyertsteck-	
Porträtt av Hildur Sandberg. 1904.		ning 1907. (354)	278
(117)	215	Självporträtt. 1906. (176)	280
Porträtt av Tora Olsson, g. Böök.		Självporträtt. 1910. (258)	294
1906. (163)	217	Akt, Torbole vid Gardasjön. 1906.	
Porträtt av Johannes Paulsson.		(175)	297
1906. (160)	219	Olivträd vid Gardasjön. 1906. (167)	299
Stilleben. Målarutensilier. 1906.		Akt, Gardasjön. 1906. (175)	301
(166)	219	Sittande gosse i solsken, Gardasjön.	
Självporträtt med röd tavla. 1906.		1906. (173)	301
(158)	221	Vid kyrkogårdens grind, Torbole.	
Från Mårtenstorget i Lund. Solsken.		1906. (172)	303
1902. (92)	225	Självporträtt i ateljén. 1906. (177)	305
Utsikt över Kulturen. Sommar. 1902.		Porträtt av Evert Wrangel. 1906.	
(90)	227	(178)	307
Från Mårtenstorget i Lund. Grå-		Sparris, Paris. 1907. (183)	317
väder. 1902. (91)	229	Gatparti i Brügge. 1907. (184)	323
Utsikt över Kulturen. Vinter. 1902.		Beguinerklostret, Brügge. Blyerts-	
(94)	231	teckning 1907. (354)	325
Utsikt från mitt fönster. 1903. (97)	235	Pont des Augustins, Brügge. Blyerts-	
Torgscen från Lund. Omkring 1903.		teckning 1907. (354)	327
(111)	237	Kanal i Brügge. Pont de l'Hydromel	
Motiv från Värpinge. Omkring 1903.		från Quai vert. 1907. (186)	329
(100)	239	Självporträtt med Rembrandtkopia.	
Värpingebäcken. 1903. (101)	241	Omkring 1907. Detalj. (189)	331
Motiv från Värpinge. 1903. (102)	243	Porträtt av Leonard Holmström.	
Solfläckar i skogen. 1903. (107) ..	245	1908. (192)	337
Interiör. 1903. (96)	247	Porträtt av Tora Böök, f. Olsson.	
Gårdsinteriör. 1904. (126)	249	1908. (194)	337
Vinterbild från Lund. 1904. (121) ..	251	Visby ringmur. Norder mur mot	
Fiskargummor, Arild. 1904. (132)	253	land. 1908. (207)	339
Arilds hamn. Akvarell 1904. (339)	255	Visby ringmur. Norder mur mot	
Aftonsol. Kustparti från norra Skåne.		havet. 1908. (213)	339
1904. (133)	257	Stadsbild från Visby. 1908. (203)..	341

Porträtt av Torsten Schonberg, Paris. 1909. (219)	345	Porträtt av konstnärens moder. 1911. (280)	369
Aktstudie, Paris. 1909. (222)	347	Självporträtt. Omkring 1910. (260)	371
Vid hamnen i Concarneau. 1909. (231)	349	Porträtt av konstnärens moder. Omkring 1911. (282)	371
Parkmotiv, Versailles. Skiss 1909. (230)	349	Porträtt av A. Th. Lundquist. 1910. (265)	373
Skyig dag, Brügge. 1909. (243) ..	351	Självporträtt. 1910. (259)	375
Rue St Gilles, Brügge. 1909. (232)	353	Aktstudie. Etsning 1911. (387) ..	377
Från grönsakstorget i Brügge. 1909. (257)	355	Porträtt av Poul Christiansen. 1911. (287)	385
Motiv från Pont des Augustins, Brügge. 1909. (246)	355	Vattenhämterskor, Cività d'Antino. 1911. (289)	387
Porträtt av Karl Isakson. Omkring 1910. (261)	357	Gatubild, Cività d'Antino. 1911. (290)	389
Porträtt av Seved Ribbing. 1910. (262)	359	Motiv från Marina di Pisa. 1911. (284)	391
Porträtt av August Hahr. 1910. (263)	361	Tvätt, Marina di Pisa. 1911. (285)	393
Porträtt av Sigfrid Carlsson. Skiss 1910. (267)	363	Brunnen, Marina di Pisa. 1911. (286)	395
Akt. Omkring 1910. (272)	365	Blommor, Cività d'Antino. 1911. (291)	396
Dam i promenaddräkt. 1910. (271)	367	Huset med den sneda gaveln, Brügge. Skiss, troligen 1909. (251)	398

VERK AV ANDRA KONSTNÄRER

Fr. Krebs: En gammal kvinna vid sitt kvällsarbete. 1890. (Lunds universitets konstmuseum.)	34
Aug. Johnsson: Karikatyr av Anders Trulson. Tuschteckning. Stockholmstiden. (Malmö museum.)	42
Fr. Vermehren: En jydsk fårherde på heden. 1855. (Kunstmuseet, Köpenhamn.)	54
J. Paulsen: Konstnärens syster betraktande sin faders porträtt. 1885. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	64
G. Hentze: Porträtt av Anders Trulson. Blyertsteckning vintern 1893—1894. (Kul- turen, Lund.)	66
P. Malmberg: Morgoninteriör i Nya Akademien. (Ur Palettskrap 1896.)	78
E. Munch: Jalousie. 1891. (Efter J. Thiis: Edvard Munch og hans Samtid, Oslo 1933.)	98
Aug. Johnsson: Örnjägaren. Akvarellerad tuschteckning 1898. (Fru O. Schedin, Lund.)	108
L. Find: Porträtt av Th. Erichsen. 1897. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	116
O. Sager-Nelson: Mme Huot. 1894. (Thielska galleriet, Stockholm.)	122
Aug. Johnsson: Lukasbröder. Blyertsteckning 1899 eller 1900. (Adv. G. Pally, Hälsingborg.)	128
Herman Österlund: Rövarkulan. 1900. (Malmö museum.)	130

Aug. Johnsson: Månsken, Källby. Omkring 1899. (Fröken S. Rahden, Malmö.)	132
K. Zahrtmann: Sofie Amalies död. 1882. (Kunstmuseet, Köpenhamn.)	138
G. Clement: Porträtt av fru Brandstrup. 1898. (I privat ägo, Danmark.)	142
Aug. Johnsson: Under kvällsmolnen. 1899—1900. (Fru O. Schedin, Lund.)	156
H. Vedel: Porträtt av Anders Trulson. 1902. (I konstnärens ägo.)	170
H. Gillberg: Karikatyr av Anders Trulson. Blyertsteckning. (Fru O. Schedin, Lund.)	186
Dito	186
F. Lenbach: Självporträtt. 1865. (Schackgalleriet, München.)	188
J. Skovgaard: I vardagsrummet. 1893. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	190
V. Hammershøi: Porträtt av en ung flicka. 1885. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	192
R. Bergh: Porträtt av N. Kreuger. (Kunstmuseet, Köpenhamn.)	198
Rembrandt: Bathseba. (Louvre, Paris.)	206
H. Vedel: Porträtt av en ung flicka. 1900. (Kunstmuseet, Köpenhamn.)	212
L. Find: Porträtt av Anna Larssen Björner. (Foto Kunsthistorisk Pladearkiv, Köpenhamn.)	214
J. Larsen: Motiv från Kerteminde. 1899. (Foto Kunsthistorisk Pladearkiv, Köpenhamn.)	226
J. Rohde: Vinterafton i Ribe. 1892. (Kunstmuseet, Köpenhamn.)	228
K. Nordström: Vinterafton vid Roslagstull. 1897—1900. (Göteborgs museum.)	230
V. Hammershøi: Från Kronborg. 1897. (Foto Kunsthistorisk Pladearkiv, Köpenhamn.)	234
G. Rydberg: Skånskt landskap. 1903. (Göteborgs museum.)	238
J. Paulsen: Från byn Rye. 1886. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	240
W. Trübner: Skogsväg 1902. (Sammlung Pickenpack, Hamburg.)	244
F. Syberg: I trädgården. 1894. (I dansk privatägo.)	244
P. Gummeson: Gårdsinteriör. 1909. (Malmö museum.)	248
J. Lundegård: Sommarafton, Vik. 1910. (Malmö museum.)	248
G. Rydberg: Strandhagen, Arilds läge. 1909. (Malmö museum.)	252
N. Kreuger: Hed på Öland. 1901. (Nasjonalgalleriet, Oslo.)	258
K. Nordström: Ovådersmoln, Tjörn. 1893. (Nationalmuseum.)	258
A. Langhammer: Vattenspegling. Svartkrititeckning. (Efter A. Roessler: Neudachau, Leipzig 1905.)	262
E. Norlind: Storken. Kolteckning, återgiven i »Från Skåne» 1903	262
F. Syberg: Våren. 1891—1893. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	264
E. Josephson: Spinnande gumma vid brasan. 1887. (Göteborgs museum.)	268
T. Schonberg: Porträtt av Anders Trulson, Paris. 1909. (I okänd ägo.)	280
P. Cézanne: Självporträtt. Omkring 1877. (I privat ägo, U. S. A.)	286
A. Böcklin: Dödens ö. 1880. (Leipziger Museum.)	288
P. W. Harnisch: Aktstudie, Torbole. 1906. (Artium, Malmö.)	296
P. Gummeson: I trädgården, Röstånga. 1912. (Malmö museum.)	302
E. Josephson: Porträtt av G. Renholm. 1880. (Nationalmuseum.)	306
Rembrandt: Kristi gravläggning. (Alte Pinakothek, München.)	310
A. Hölzel: Svartkrititeckning. 1901. (Efter A. Roessler: Neudachau, Leipzig 1905.)	326
P. Swedlund: Sommarkväll, Brügge. 1898. (Nationalmuseum.)	328

R. Bergh: Vision. 1893. (I privat ägo.)	338
E. Nerman: Karikatyr av Anders Trulson. Teckning, Paris 1909. (I konstnärens ägo.)	344
O. Sager-Nelson: Gata i Brügge. 1894. (Göteborgs museum.)	352
Carl Larsson: Framför spegeln. 1901. (Göteborgs museum.)	374
A. Zorn: Första seancen. Etsning 1906. (Efter A. L. Romdahl: Anders Zorn som etsare, Stockholm 1923.)	376
K. Zahrtmann: Före frukosten i Cività d'Antino. 1911. (I dansk privatägo.) ..	382
K. Zahrtmann: Kalkbärerskor. Cività d'Antino. 1883. (Den Hirschsprungske Samling, Köpenhamn.)	386
K. Zahrtmann: Tvätt, Marina di Pisa. 1911. (Efter katalogen till Kleis marsutställning 1912.)	392

FOTOGRAFIER

Anders Trulsons barndomshem. Foto 1941	18
Konstnärens farfader. Kabinettsfotografi	20
Konstnärens morföräldrar. Kabinettsfotografi	20
Konstnärens föräldrar. Kabinettsfotografi 1886	24
Anders Trulson och hans broder Wilhelm. Kabinettsfotografi 1882	28
Ateljén i Gripsholmshuset omkring 1896. Foto	80
Lukasgillet i Lund. Foto Rahmn 1904	164
I Arild. Foto Alfred B. Nilsson 1904	180

Bildmaterial har välvilligt ställts till mitt förfogande av Malmö museum, Nationalmuseum, Göteborgs konstmuseum, Kunstmuseet i Köpenhamn, Den Hirschsprungske Samling, Dansk Kunsthistorisk Pladearkiv, tidningarna Arbetet och Sydsvenska Dagbladet Snällposten samt Stenbergs illustrationsbyrå, Malmö.

